Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений



Эллис Лак 2000

Максимиліанъ Волошинъ



Максимилиан

ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Москва
Эллис Лак 2000
2005

Максимилиан ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Том третий

Лики творчества, книга первая
О Репине
Суриков

Москва
Эллис Лак 2000
2005

ББК 84(2Рос-Рус)-5
В68

Федеральная целевая программа "Культура России" (подпрограмма "Поддержка полиграфии и книгоиздательства России")

**Российская академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)**

Составление, подготовка текста
А.В. Лаврова

Комментарии
*А.М. Березкина, Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова,
В.А. Мильчиной, Вс.Н. Петрова, М.В. Толмачева*

Научный редактор
С.И. Субботин

ISBN 5-902152-27-5 (т. 3)
ISBN 5-902152-05-4

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Книга первая

АПОФЕОЗ МЕЧТЫ
(Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия его собственной жизни)

Жизнеописание Вилье де Лиль-Адана, составляющее вторую часть этой статьи, сплавлено из реальностей и легенд. Поэтому предпосылаю список точных хронологических дат и событий его жизни.

Жан-Мария-Матиас-Филипп-Август граф Вилье де Лиль-Адан родился 7 ноября 1838 года в Сен-Бриё, умер 19 августа 1889 года[1] в Париже в госпитале Страннноприимных Братьев St.-Jean-de-Dieu, на улице Удино. Годы ученья его прошли в Сен-Бриё и в Ренне. Семнадцати лет, в 1855 г., он написал драму «Моргана» (напечатана в 1866 г.). В 1857 г. с семьей переехал в Париж. В 1858 г. он появляется в кружках молодых парнасцев и печатает первый и единственный сборник стихов «Deux essais de Poésie».* В это же время он встречается с Вагнером, личность и музыка которого имеют на него громадное влияние. Музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление и были отмечены печатью Вагнера. Бодлэр посвящает его в мир Эдгара По. С 1859 по 1862 г. Вилье живет в Бретани с Гиацинтом де Понтависом, изучая оккультные науки[2], а конец 1862 г. — в бенедиктинском Солемском аббатстве[3], где, под влиянием восстановителя ордена Дом Геранжера, проникается католицизмом. В 1862 г. он печатает первую часть романа «Isis»,** оставшегося неоконченным, так как рукопись второй его части была потеряна, в 1865 г. — драму «Elën».*** Этим кончается его романтический период. В 1867 г.: «Claire Lenoir»**** и «Inter-

* «Два этюда о поэзии» (*фр.*).
** «Изида» (*фр.*).
*** «Элен» (*фр.*).
**** «Клер Ленуар» (*фр.*).

signe»* — произведения, в которых сказывается уже созревший гений Вилье и его сарказм. В 1868 и 1870 годах Вилье совершает две поездки в Германию к Вагнеру[4] в Трибшен и в Мюнхен. В 1870 г. он ставит в «Водевиле» пьесу «La Révolte»** — прообраз «Норы» — и пишет «L'Evasion»***. Годы, следующие за 1870 г., являются самыми тяжелыми в жизни Вилье. К 72-му году он заканчивает первый вариант трех действий «Акселя». С 1872 по 1881 г. написаны почти все «Contes cruels»**** — они появляются отдельной книгой в 1883 г. В 1880 г. — трагедия «Le nouveau Monde»*****. Всё его время занято в эти годы процессом против авторов драмы «Перрине Леклерк»,[5] оскорбивших ею память его предка Жана Вилье де Лиль-Адана. В 1879 г. он редактирует журнал «La Croix et L'Épée». В этом же году у него возникает первая идея романа «L'Eve future»******. В начале 80-х годов материальное положение его так плохо, что он дает уроки бокса[6] и ездит с матримониальным агентом в Англию. За восьмидесятые годы им написаны рассказы, составляющие книги: «L'amour suprême», «Chez les passants», «Histoires insolites»*******. В 1885 г. умирает его отец. В 1886 г. в «La jeune France» появляются первые три части «Акселя» и выходит отдельной книгой «L'Eve future» и рассказ «Akédysséril»********. В 1887 г. — «Tribulat Bonhomet»*********. В 1888 г. — «Histoires insolites», «Les Nouveaux contes cruels»**********. Смерть застает его за окончательными корректурами «Акселя».

Лучшие книги о Вилье де Лиль-Адане написаны Маллармэ, Ружемоном, Понтависом де Гессей и Кремером[7] (по-шведски).

---

* «Знамение» (*фр.*).

** «Бунт» (*фр.*).

*** «Побег» (*фр.*).

**** «Жестокие рассказы» (*фр.*).

***** «Новый свет» (*фр.*).

****** «Ева будущего» (*фр.*).

******* «Высокая страсть», «У прохожих», «Необычайные истории» (*фр.*).

******** «Акедиссериль» (*фр.*).

********* «Трибюла Бономе» (*фр.*).

********** «Новые жестокие рассказы» (*фр.*).

I

В маленькой, посвященной анализу понятий вдохновения и восторга заметке Пушкин определяет так эти понятия: «Вдохновение, — говорит он, — нужно в геометрии, как и в поэзии[8]. Единый план Дантова "Ада" есть уже плод высокого гения». Восторг же «не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому. Восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного»[9] (Бодлэрово: «Je haïs le mouvement qui déplace les lignes»*).[10]

Вдохновение предполагает заранее начерченный архитектурный план, осуществление которого, подобно постройкам средневековых соборов, может растянуться на несколько веков. Драматическое произведение более, чем всякое другое, предполагает в основании своем необходимость такого размеренного плана.

Замысел трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель» отличается готической сложностью и пышностью орнаментов и в то же время стройным равновесием и символическим распределением масс, отличающими произведения мировые. И подобно готическим соборам, трагедия эта остается незаконченной, что не мешает ни стройности ее частей, ни крылатому порыву ее башен.

Когда входишь в нее, то видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшениях отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом великолепном камне: драматическое действие ведет от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза ее символов.

Поэтому для того, чтобы сразу ввести мысль читателя в грандиозный замысел «Акселя», мы попытаемся раньше дать

* Я ненавижу движение, которое смещает линии (*фр.*).

его архитектурный чертеж: развернуть драматическое действие в обратном порядке, начиная со святая святых храма.

В одной из точек возможного должна быть утверждена власть нового знака: человечество должно преодолеть двойную иллюзию золота и любви.

Таков замысел мастера Януса, одного из великих адептов, устроителей земли, правящих тайными путями человеческого духа. В нем воплощена судьба трагедии. Уже много столетий тому назад им были избраны в Европе два рода для того, чтобы в лице Акселя и Сары, их последних представителей, принявших в себя все вековые силы и богатства древнего духа, было совершено преодоление. Но двойная иллюзия золота и любви, правящая всеми устремлениями людей, должна быть побеждена без посторонней помощи, без сверхъестественного вмешательства «простою и девственною человечностью».[11]

Для этого оба героя, возведенные историческою судьбой своих родов на высочайшие вершины духа, должны отказаться от последних свершений ради сладости земной жизни и затем уже, никем не руководимые, сами вольною волей сердца преодолеть в себе призрак жизни. Оба они, таким образом, должны пройти через отступничество: Сара, через отречение от идеала Божественного, отступничество от Христа; Аксель, через отречение от высшего посвящения, отступничество от святого Духа — и то и другое ради земного *Золота,* которое им обещано. После этого они встретятся, и, испытав соблазн любви, должны преодолеть свободным выбором, вольным порывом сознания и чувства обе эти иллюзии.

Таким образом, хотя в трагедию входит элемент сверхъестественного воздействия, но входит лишь в качестве древнего Рока, всё же развитие действия происходит в области свободных человеческих волений.

Замена слепого рока сознательным планом тайных устроителей человеческих судеб вполне согласуется с тем высоким порядком идей, который раскрывает философская часть «Акселя».

II

Трагедия делится на четыре части: «Мир религиозный»— искушение католичеством. «Мир трагический» — искушение возможностями жизни, «Мир оккультный» — искушение истиной и «Мир страстной» — искушение любовью.

Подобно многим другим и при том, быть может, самым совершенным произведениям драматической литературы, «Аксель» совершенно не приспособлен к осуществлению на сцене. Он создает слишком большую зрительную полноту для того, чтобы оставалось еще что-нибудь, что могла бы дополнить сцена. В сценичности его есть та законченность, которая создает то, что всякое его театральное воплощение станет лишь ослабленным повторением тех иллюзий, которые текст произведения дает в идеальной полноте. Те же сцены, действие которых совершается в глубине духа, а не в зрачке глаза, хотя в них заключается весь пафос трагедии, станут, благодаря органической неспособности актеров к передаче отвлеченной мысли, невыносимы своими длиннотами.

Первая часть «Акселя» может служить образцом драматического построения.

Героиня — Сара с самого начала и до конца акта находится на сцене; всё, что совершается, совершается о ней, всё, что говорится, — говорится для нее или обращено к ней, но сама она произносит только одно слово, в котором сосредоточивается вся сила драматического действия и весь философский смысл этого акта. Можно представить себе, какое нечеловеческое сосредоточие воли несет в себе это *«нет»* Сары, венчающее последним камнем вершину пирамиды, в основание которой заложены циклопические глыбы всей веры, всей истории старой Европы. Эта часть сжимает в нескольких огнедышащих страницах всё мировое значение католицизма, и по громадному историческому захвату ее можно сопоставить только с «Легендой о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых».

Сопоставление этих двух произведений, весящих на весах совести душу исторического католичества, столь много

общего имеющих между собой, и в то же время, по историческим условиям их написания, стоящих вне каких бы то ни было подозрений во влиянии друг на друга[12] и сделанных при этом людьми глубоко религиозными, так как Вилье де Лиль-Адан был не менее искренним католиком, чем Достоевский — православным, представляет необыкновенный интерес для сравнения латинского гения с гением славянским.

Действие первого акта происходит в часовне женского монастыря Святой Аполлодоры к рождественскую ночь. Настоятельница монастыря решила принудить силою сироту знатного и богатого рода, воспитывающуюся в монастыре — Еву-Сару-Эммануилу де Моперс принять этою же ночью монашеское пострижение. Молча и равнодушно подписывает Сара акт отречения от своих наследственных имуществ в пользу монастыря, но эта девушка, в которой живет «душа старых мечей»,[13] непонятна и страшна слепой, до исступления честной и жестокой вере Настоятельницы. Сомнения ее усилены еще тем, что она знает, что Сара изучала старые рукописи, оставленные в монастыре розенкрейцерами, которые некогда владели им, и она просит Архидиакона обращаться к Саре в своем последнем слове перед пострижением так, «как если бы надо было поразить мысль и сердце в известном смысле неверующей. Ее мысль представляется мне одной из наиболее отвлеченных и глубоких. Мое стадо чистых душ не поймет вас, и ничего предосудительного не произойдет. Она одна последует за вами в эти бездны духовных исследований, которые ей слишком знакомы. Я ее считаю одаренной страшным даром понимания».

— «Тогда горе ей, если она не станет святой, — отвечает Архидиакон. — Истощив круг ученых текстов священной схоластики, я дерзну сам в качестве ритора побороть их греховные неточности...».[14]

Во время заупокойной обедни над Сарой, распростертой посреди церкви под покрывалом, которым прикрывают покойников, прерываемой время от времени ударами погребального колокола, Архидиакон произносит речь; в

ней Вилье де Лиль-Адан с необозримой, чисто католической диалектикой собрал самые неотразимые доводы надежды и раскрыл страшные бездны умной и жестокой веры, одушевлявшей римскую церковь.

Он начинает со священного значения жертвы самоотречения, которую она приносит:

«Добровольно, любви ради к Господу, восходя на костер, ты станешь собственною воплощенною любовью, ибо вечность, как превосходно говорил св. Фома, не что иное, как полное познание самого себя в единое мгновение... Вера — это самая сущность того, на что должно надеяться... Верой ты воскреснешь, преображенная в свое собственное славословие, ибо бессмертный человек — прекрасный гимн Богу... Единственное, что ты должна ненавидеть, — это всякую препону на пути твоем к Господу. Но не забывай, что ты никогда не будешь чистым духом, потому что душа твоя состоит прежде всего из материи. И если вне повиновения церкви ты мыслишь искать спасение иными путями, то повтори себе это смущенное признание языческого ритора: "таковы нищета и бессилие человеческого разума, что он не может даже постигнуть Бога[15], которому хотел стать подобным"... Умей же обуздать гордыню своего самонадеянного разума. Верить — не значит ли отдаться предмету своей веры и в нем осуществить самого себя? Когда ты вчера еще не существовала, Господь глубоко верил в тебя, потому что вот ты здесь. Теперь твой черед поверить в него...».

Здесь Вилье подходит к идее, проходящей красной нитью по всему «Акселю», о мечте, создающей и утверждающей реальности. Тут она является в аспекте католическом, что служит лишь первым звеном целого ряда ее преображений и углублений.

Затем следует блестящая по диалектике апология — «Credo quia absurdum»*: «Бессмысленность божественных догматов для человеческого познания — единственная сияющая черта, которая делает их доступными нашей логике одного

* «Верю, ибо абсурдно» (*лат.*).

дня, под условием веры... Мир смотрит на нас, как на безумцев, которые обольщены призраками до того, что жизнью своей жертвуют для детской грезы, для какого-то выдуманного неба... А кто из людей, когда придет его час, не признает, что он жизнь свою расточил в бесплодных мечтах?..».

Речь Архидиакона подымается в этом месте до сатанинской высоты логики:

«Иллюзия за иллюзию! А мы сохраним иллюзию Бога... Сомневающийся возвращается к небытию, которое отныне не может уже называться иначе, чем Адом, ибо уже навсегда слишком поздно *не быть*. Наше бытие непреложно. Вера покрывает нас, и вселенная только символ ее... *Надо* мыслить. *Надо* действовать Но мы не покоримся этому рабству *мыслить*. Сомневаться, это значит тоже повиноваться Ему. Теперь принесите же свободно величайшие обеты, которые свяжут вашу душу, вашу кровь, ваше существо в том и в этом мире».[16]

Пока звучит этот человеческий голос католичества и вырастает из-за него лик божественной Иронии, возникающей при столкновении вечных истин с земными их *применениями*, слова латинских гимнов заупокойной обедни служат как бы трагическим хором, который судит каждое слово, произносимое Архидиаконом.

На вопрос: «Принимаешь ли ты свет, надежду и жизнь?» Сара отвечает внятным и серьезным голосом свое «нет».[17]

Здесь драматическое мастерство Вилье достигает высших пределов. Действие сливается в музыкально-трагическую симфонию. В этот миг заупокойная обедня должна перейти в радостное торжество о рождении Христа, и в то время, когда внизу вокруг отрекшейся Сары смятение и ужас, гаснут светильники, и священник роняет св. чашу, на хорах монахини, в порыве мистической и материнской радости, ликуют о явлении Младенца. Настоятельница стучит посохом и кричит: «Замолчите!», но в ответ загадочному еще «нет» Сары, в котором уже написана вся трагедия, звучат слова гимна: «Ныне ногою Девы попрана глава древнего змея», предупреждая зрителя о священном значении ее отступничества.

Но крики и смута земли достигают до неба: благовествующие голоса замолкают. Земля не дала родиться Младенцу, и Архидиакон, со вздохом облегчения, восклицает: «Наконец!»[18]

Архидиакон и Сара остаются в пустой церкви одни, лицом к лицу. Только что его устами говорила церковь убеждающая, теперь говорит католицизм карающий и отлучающий:

«Имя тебе Лазарь, и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебе выйти из гроба. Ты не приняла своего места на пире, и это передо мной, чей долг принудить тебя сесть за трапезу. Не мыслишь ли ты себя свободной перед нами, которые научили людей распоряжаться их силою, которые одни знают сущность права?»

Здесь начинается головокружительное сходство с великим инквизитором.

Вилье де Лиль-Адан находит слова и формулы, которые как бы сосредоточивают в себе возбужденную и отрывистую речь Достоевского, растекшуюся на многих страницах.

«Ты посмеешь произнести пред нами слово Свобода, как будто мы не сами свобода? Наша справедливость и наше право не зависят от законов человеческих. Это мы для их спасения в сознании их братоубийственном в самой сущности[19] (...потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики... принесут свою свободу к ногам нашим и скажут: «лучше поработите, но накормите нас...»)[20] зажгли эти правящие идеи. Наше преобладание на земле единственная санкция для какого бы то ни было закона («Они будут считать нас за богов, за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу»).[21] Они забыли это — я знаю. Но всякий человек — раб или царь — может нас упрекать за нашу пищу лишь с куском нашего хлеба во рту («...без нас самые хлебы, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни, а когда они воротились к нам, то самые камни обратились в руках их в хлебы...»).[22] Пусть бьют нас, пусть оставляют, пусть забудут, пусть нас ненавидят и презирают, пусть нас мучают и убивают — всё суета, бесплодный мятеж».

И Достоевский, продолжая, оканчивает ту же фразу: «Они отыщут нас тогда опять под землей в катакомбах,

скрывающимися (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы), найдут нас и возопиют к нам: накормите нас, ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали».[23]

Затем слова Архидиакона принимают характер дьявольского сарказма: нежность и жестокость переплетаются в его словах, как в исступлениях чувственности, как в приговорах инквизиции: «Ты будешь нашей святой, нашей сестрой, нашим ребенком», и, приподымая крышку склепа, в котором находится могила Святой Аполлодоры, он продолжает:

«Это дверь, через которую я имею право принудить вас вступить в жизнь. Ибо написано: "И принудьте их войти..." Приблизьтесь, моя милая дочь, дочь моя возлюбленная! Спуститесь сюда! Будьте счастливы. Благословите свое испытание и в свой черед (смиренно склоняясь перед Сарой) помолитесь за меня!».[24]

Этим последним штрихом Вилье де Лиль-Адан заканчивает фигуру Архидиакона, который имеет над «великим инквизитором» художественное преимущество реалистической сжатости и конкретности характера. Для Достоевского великий инквизитор лишь грандиозный и далекий символ, носитель его слова, а в лице Архидиакона встает весь исторический, почти бытовой, тип римского священника, и все великие символы, которые мы старались выявить в нашем анализе, скрыты под самыми реальными психологическими чертами.

III

Таково первое из искушений вечными истинами, через которые Вилье де Лиль-Адан проводит человеческую душу: искушение истиной католицизма. Сара, преодолев этот соблазн легкого вечного спасения, убегает из монастыря и в снежную вьюгу в поле встречает мистическую Розу, «образ, определенный единственным словом, в которое она воплотила себя часом раньше». Крестообразный кинжал, который она еще держит зажатым, и роза, сорванная ею в

снегу, составляют в ее руках тот символ, который сокрыт в самом сердце трагедии.

Тайные указания, заранее сообщенные ей доктором Янусом, ведут ее в глубину Шварцвальдских лесов, в замок Акселя Ауерсперга, где скрыто «золото», ради которого она покинула монастырь.

Следующая часть: «Мир трагический», — искушение жизнью. Командор Каспар Ауерсперг, тоже привлеченный в замок Акселя притяжением золота, искушает Акселя. Непреклонный своей строгой юностью, Аксель убивает искусителя. Пары крови смягчают его существо, до тех пор недоступное соблазнам. Он созревает этим действием для высшего испытания истиной оккультной. Он прорвал тот покров неведения желаний, которым он был защищен от мира. Он становится как бы наследником страстей того человека, которого убил, он чувствует, точно проснулся от чистого и бледного сновидения, которое он грезил в отливах бриллианта. Совершилось его воплощение в мире тесных человеческих страстей. Недавние истины кажутся ему сомнительными. Он знает, что путь власти идет через отрешение от желаний, так как человек владеет реальною сущностью всех вещей в чистой своей воле и стоит ему перестать ограничивать возможности внутри себя, то есть перестать желать, и желаемое придет к нему, как вода, которая сама течет во впадину ладони ей раскрытой. Но такое владение кажется ему призрачным, и великое сомнение подымается в нем.

«Боги те, которые не сомневаются», — говорит мастер Янус и, внезапно освещая новым светом те же истины, что были Архидиаконом поведаны Саре, продолжает:

«Подобно им, уходи верой в несозданное. Стань цветком самого себя».[25]

Для католической мысли грань между человеком и Богом непереходима. Веру надо возместить Богу, который верой же призвал мир к бытию. Оккультная истина остается в том же порядке идей, только говорит человеку: «Ты — бог. Твори мир своей верой. Себя самого создай своей верой. Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным[26]. Все

мгновения, от которых ты отрекся, тебе останутся, то есть станут самим тобою». В этом действии все те слова, которые звучали диаболическим сарказмом в устах священника, становятся высшим утверждением и обетованием. Отец лжи — Диавол преображается в Люцифера — светодателя.

«Разве не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сияет по ту сторону всех сомнений, всех ночей? Умей же еще здесь стать тем, что угрожает тебе там: будь подобен лавине, которая есть только то, что она уносит с собою. Одухотвори свою плоть, возвеликолепься!»

Если Архидиакон является носителем принципа великого инквизитора, то мастер Янус является выразителем тех идей божественной свободы, которые несет Христос в поэме Ивана Карамазова. То, что Достоевский не захотел выразить словом, а вложил в молчаливый поцелуй Христа инквизитору (поцелуй Иуды, возвращенный через пятнадцать веков!), то Вилье де Лиль-Адан дерзнул воплотить в слове.

Имя Христа не упоминается ни разу в словах Януса, но все его речи являются как бы развитием текста «Omnis Christianus Cristus est»*, уроненного как бы мимоходом в первом действии. Слова Януса для призванных и избранных:

«Если ты не понимаешь смысла известных слов, то ты погибнешь в атмосфере, окружающей меня: твои легкие не выдержат ее удушающего бремени. Я не учу — я пробуждаю».[27]

«Познание — это воспоминание. Человек не учится — он только находит потерянное: вселенная лишь предлог для развития этого всезнания, Закон — это энергия существ, это свободное, глубинное знание, которое мятежит, одухотворяет, останавливает и претворяет совокупности возможного в мирах чувственного и невидимого. Всё трепещет им. Существовать — значит ослаблять или усиливать его в себе, с каждым мгновением осуществляя себя в результате свершенного выбора».[28]

Здесь уже приподымается завеса над смыслом тех отречений и отступничества, через которые должны быть проведены Аксель и Сара. И новое преображение слов Архидиакона:

---

* «Всякий христианин – Христос» *(лат.)*.

«Влекомый магнитами желаний, ты уплотняешь узы, охватывающие тебя. Каждый раз, поскольку ты любишь — ты умираешь. Разве тот, кто может выбирать, свободен? Свободен лишь тот, кто, избрав безвозвратно, этим поборол все сомнения. Свобода на самом деле только освобождение. Твоя личность — это долг, который должен быть уплачен до последнего волокна, до последнего ощущения, если ты хочешь обрести самого себя в неизмеримой нищете становления».

Все эти идеи ведут лишь к высшему искушению, где предел головокружения, где мысль повисает одиноко в мировом пространстве без точки опоры, без устремления, без притяжения иного, чем в глубину своего собственного «я».

«Мир никогда не будет иметь для тебя смысла иного, чем ты сам дашь ему. Возвеличь же себя под его покровами, сообщая ему тот высший смысл, который освободит тебя. И так как никогда ты не сможешь стать вне той иллюзии, которую ты сам себе создал о вселенной, то избери же себе наиболее божественную».[29]

Но Аксель не слышит слов учителя. Его душа полна сомнением во всех истинах. Ему ясна относительность всего, его дух, охваченный головокружением, шатается и ищет опоры в конкретном. Ему остается выход Фауста — выход к действенной жизни: «Я хочу жить! Хочу не знать больше! Области священного избранничества, так как вы только возможны — прощайте!».

И на слова: «принимаешь ли ты Свет, Надежду и Жизнь?» он, как и Сара, отвечает безыменное «нет».[30]

Священное, потому что они отреклись от истины объективной, от догмата истины, ради бессознательного, слепого, но личного пути к ней. Теперь они готовы для встречи друг с другом.

IV

Они встречаются в подземелье замка Акселя. Замок Акселя, лес, в котором он стоит, история происхождения *«Зо-*

лота», описание сокровищ — всё это обдумано Вилье де Лиль-Аданом с величайшей романтической тщательностью и обработано во всех подробностях с великолепием деталей иезуитского барокко. Это те одежды, в которых должны явиться миру идеи Вилье, и он сделал их великолепными и царственными, достойными коронования своей мысли. Их расшитые парчевые шлейфы наполняют целые десятки страниц «Акселя» своим шелестом и орнаментами фантастических тканей. Но так как наша задача — дать логический чертеж трагедии, то мы совершенно не станем касаться этой обстановочной стороны произведения, которая встанет с несравненно большею убедительностью из текста «Акселя».

Золото, которое Вилье де Лиль-Адан бросает на пути Сары, как искушение более трудное, чем искушение *догматами,* не просто деньги, не просто богатство, не просто возможности жизни.

Он делает его символом несравненно более глубоким. Ключ его лежит, быть может, в том рассказе его, где он повествует о своем предке, открывшем сокровища индусских царей.

«Я унаследовал только пламенность мечты великого воина и его надежды. Я люблю смотреть, как вечера торжественной осени пылают на очервлененных вершинах окрестных лесов. Посреди сверканий росы я брожу одиноко, как бродил мой предок под криптами блистающих гробниц. По тайному инстинкту, как он, я избегаю, сам не знаю почему, враждебного сияния луны и опасного приближения человека. И я чувствую тогда, что в душе моей таятся отсветы бесплодных богатств, погребенных в гробнице забытых царей».[31]

Это *золото,* которое Вилье носит скрытым в глубине души, звучит и сверкает на каждой странице, им написанной, это неистощимые сокровища, это вся полнота жизни и власти, это величие деяния, это Слава, это скиптр всемирной империи, это *мечта* — геральдическое солнце вселенной, восходящее над развалинами реального мира.

Сара, не подозревая присутствия Акселя, скрывающегося в подземелье, упирая лезвие кинжала между глазниц

Мертвой Головы, высеченной в гербе Ауерспергов, произносит заклинательный девиз свой: «Macte animo, ultima perfulget sola!»*, и из стены, разверзающейся перед ней, проливается лавина сокровищ.

Теперь они одни лицом к лицу друг с другом и перед лицом этого золота — утерянного скиптра мировой власти. Все страсти человечества пробуждаются в них. И ненависть, и гордыня, и борьба, и благородство, и любовь сжаты на нескольких страницах головокружительной быстроты действия.

Мгновение высшего счастья, высшей власти, высшей свободы выбора, подготовлявшееся в течение стольких веков, свершилось. Достигнуто единственное по своей полноте в истории земли сочетание возможностей: гениальный юноша и гениальная девушка, владеющие всей полнотой любви, всеми богатствами воли, знаний и свершений, стоят здесь в подземелье, переполненном дюнами золота и драгоценных камней среди могил десятков поколений носителей креста и розы, которые жили только для того, чтобы подготовить их существование.

Голосом сонамбулы Сара возглашает одно за другим имена всех стран, всех городов земли, с которыми связана человеческая мечта, и они звучат, как нескончаемая литания всех святых. В этот миг, когда все возможности осуществления лучатся из их воли, ставшей единой, они должны изназвать всю землю, как Адам и Ева животных, должны перечислить все имена, имеющие заклинательную власть над душой человека. И еще не кончена литания старой планеты, как имена слабеют, и последние слова Сары стекают каплями, потерявшими смысл, и в душе Акселя созревает решимость последнего выбора.

«К чему осуществлять их? Они так прекрасны? Опусти эту завесу, мне довольно солнца...». И еще звучат бессильные слова, зовущие жить. «Жить? Нет! Наше бытие переполнено, мы истощили будущее. Стоит ли по примеру ма-

* «Радуйся в душе, одна только последняя сияет!» (*лат.)*.

лодушных людей, наших старших братьев, перечеканивать в монету эту золотую драхму с ликом мечты, — обол Стикса, — который еще сияет в наших торжествующих руках. Я слишком много мыслил, чтобы снизойти до действия. Жить? Наши слуги сделают это за нас...».[32]

В этих словах в третий раз в окончательном синтезе индивидуального порыва повторяется то, что было высказано догматически в налагающих католических текстах и в освобождающих эзотерических откровениях Януса. Вилье строит правильную диалектическую триаду: католичество и оккультизм прямо противоположны друг другу в своем отношении к индивидуальности, и обе истины получают синтез в страстном порыве человеческого *я*.

Догматизм, холодная объективность истины, требующая веры в себя — ложь для души ищущей, но еще не нашедшей себя в ней.

Правда только то, что вырастает из глубин духа, как подводное растение. Аксель и Сара отказались от принятия «Света, Надежды и Жизни», потому что это были свет не их веры, надежда не их сердца, жизнь не их духа, для того, чтобы та же самая истина выросла из самых глубин их сознания, потрясенного любовью и радостью, и этим стала личной и безусловной. Архидиакон говорил о греховности плоти, Янус — о цепях желаний, сковывающих дух, но они всё же ушли, влекомые магнитами земных притяжений, и на вершине возможностей внешний мир явился им старым рабом, прикованным к их ногам, который предлагает ключи волшебных замков, а сам прячет в зажатой руке горсть пепла. Единственный выход, единственное желание, которое подобает им на этой последней ступени счастья, — смерть.

И снова третьим отголоском повторяются в устах Акселя слова: «Человек уносит с собою в смерть лишь то, от обладания чего он добровольно отказался при жизни. То, что составляет ценность этих сокровищ, заключено в нас самих. Ветхая земля! Я не построю замка мечты своей на твоей неблагодарной почве!»

Сара колеблется еще несколько мгновений и бессильно пытается защитить жизнь. Но слова Акселя звучат неотвратимо и окончательно:

«Ты мыслила эти великолепия! Так довольно. Не гляди на них. Земля вздута, как блестящий мыльный пузырь, нищетою и ложью, и, дочь первичного ничто, она лопается при малейшем дыхании тех, Сара, кто приближается к ней. Удалимся же от нее совсем! Сразу!

Священным порывом! Хочешь? Это не безумие: все боги, которым поклонялось человечество, свершили это до нас, уверенные в Небе, в небе собственного бытия! И я по их примеру нахожу, что нам больше нечего делать здесь».[33]

V

Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!»,[34] вкладывая в этот древний, но литературою ныне истертый символ, наивный порыв своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево: «мне довольно солнца...» звучит глубже, тверже, благороднее и правдивее, потому что это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира.

Аксель один из гнезда Прометеев, Каинов,[35] великих инквизиторов и Фаустов. Но его победа всё же иная, чем их, и если искать во всемирной литературе выхода, сходного с выходом Акселя, то надо опять вернуться к Достоевскому. Самоубийство Акселя по своему внутреннему смыслу подобно самоубийству Кириллова.

«На земле был один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того верил, что сказал другому: “Сегодня будешь со мною в раю!”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Слушай, этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета без этого человека одно сумасшествие. А если так, если закон природы не пожалел

и этого, а заставил его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь, и состоит из лжи и глупой насмешки. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль».[36]

Славянин с варварской душой, открытой буйному дыханию всей розы ветров нравственности, не имеющий достаточной уверенности ни в бытии Божьем, ни в пути, который ведет его к познанию, что дано Акселю поколениями самознающей веры предков, Кириллов ложью называет то самое, чему Аксель дает царственное имя мечты. Мысль о собственной своей божественности бродит в нем тревожно и смутно. Его дух, еще не прокаленный насквозь логическим сознанием, не постиг, что человеческое *я* есть единственный путь к Богу, который поэтому ведет всегда внутрь, а не вовне. Его мысли текут смутно и перебивают сами себя:

«Сознать, что нет Бога, и не сознать в тот же раз, что сам Богом стал — есть нелепость. Иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь — ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе. Но один — тот, кто первый, — должен убить себя непременно, иначе кто же начнет и докажет? Я еще только бог поневоле и я несчастен, ибо *обязан* заявить свое своеволие. Это всё, чем я могу в главном пункте показать свою непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я начну и кончу, и дверь отворю, и спасу».[37]

Смутным и сбивчивым лепетом кажутся эти слова Кириллова рядом с великолепными, точными, божественно ясными формулами Акселя.

Но Аксель — это Кириллов, преображенный на Фаворе человечества[38]. Это осуществленная греза Кириллова, который сам, по трогательному выражению своему, был «богом поневоле».

В этом соответствии Кириллова и Акселя таится много предопределений для русского духа. Кириллов — это первый младенческий лепет сознания, Аксель же завершение, увенчание огромной исторической культуры, расцветший цветок целой расы, последний удар ступни, которым чело-

вечество, заканчивая свой танец, отталкивает ненужную больше землю.

Но Кириллов реальный и живой человек, один из живущих ликов русской жизни, Аксель — герой, отвлечение, идеал — только символ. По отношению к Кириллову он такое же отвлечение, как великий инквизитор есть тоже только отвлечение по сравнению с Архидиаконом. Но если мы станем искать в жизни прототипа Акселя, то это будет, конечно, сам Вилье де Лиль-Адан. Трагедия эта — и автобиография и исповедь, несмотря на глубокую бездну, отделяющую героическое самоубийство Акселя от нищенской жизни Вилье, которого не миновало ни одно унижение, ни одно поругание.

Аксель и его автор разошлись в конечном выборе.

«Сара! Слушай! — говорит Аксель. — Ты сама решишь после: зáчем пытаться воскресить одно за другим все опьянения, которыми мы насладились в идеальной полноте, и желать преклонить наши столь царственные желания перед компромиссами всех мгновений, в которых их собственная сущность, ослабленная, завтра же исчезнет совершенно. Хочешь ты принять, вместе с нам подобными, все горести, которые готовит нам завтра, все пресыщения, все болезни, разочарования, старость и еще дать жизнь существам, обреченным на скуку продолжения?».[39]

Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни, и потому Вилье де Лиль-Адан, избрав путь поэта, этим самым обрек себя на компромиссы всех мгновений, на все пресыщения и разочарования.

И когда Вилье де Лиль-Адан, умирая на койке госпиталя St. Jean de Dieu, исправлял последние листы «Акселя», он должен был думать, созерцая эту невозможную возможность своей жизни, о том, что он сам избрал выход не менее героический, но более трудный.

VI

Жизнь Вилье — это возможное продолжение «Акселя» при условии иного выбора, и потому ее уместно рассказать здесь.

Точно так же, как и в фабуле «Акселя», — тайными руководителями человеческих судеб еще во времена крестовых походов был избран великий исторический род, который через пять веков существования должен был дать Европе гениальную и трагическую фигуру великого поэта в лице своего последнего представителя Матиаса-Филиппа-Августа графа Вилье де Лиль-Адана. Нужна была древняя и густая кровь благородной кельтской семьи, на средневековых вершинах которой стоят Иоанн Вилье де Лиль-Адан, штурмом бравший Париж в 1418 году, истребитель Арманьяков,[40] и Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний великий магистр Ордена Иоаннитов, геройский защитник Родоса против Солимана Великолепного,[41] и, после падения его, основатель Мальтийского ордена, нужны были все десятки поколений этого рода, пронизавшего своею волей историю старой Франции, чтобы на самой вершине своей пирамиды в середине девятнадцатого века воздвигнуть одного поэта. Герб Вилье де Лиль-Аданов, подобно гербам Ауерспергов и Моперсов, тоже несет в себе пророчество и указание: это лазурная голова с такою же десницей на золотом поле, овитом складками горностаевой порфиры и девиз: «Va oultre!»* — герб, подобающий поэту, главными чертами которого были: царственное утверждение лазурной мечты, греза о золоте, которой жила его фантазия, устремление к запредельному и мстительный сарказм.

Вилье родился 7-го ноября 1838 года в Сен-Бриё, глухом уголке Бретани, в затишье небогатой семьи, отстаивавшей здесь уже в течение ряда поколений ту историческую *волю,* которая должна была возродиться как *мысль.*

Все обстоятельства детства слагались так, что указывали ему на его предназначение. Ему было семь лет, когда нянька потеряла его во время прогулки и группа странствующих скоморохов подобрала его и увела с собой. Лишь через две недели маркиз-отец нашел его в Бресте, в ярмарочном балагане, окруженного нежностью и любовью всей

---

* «Иди до предела!» *(фр.).*

труппы. Так казалось со стороны, но мечта ребенка пережила за это время два года, которые он провел вместе с цыганами, странствуя по Италии, Германии, Тиролю и Венгрии, и после был возвращен семье красавицей-цыганкой.[42] Его память сохранила все подробности, имена, события и пейзажи этих стран, точно эти две недели были таинственным посвящением его детской души в мир тех образов, которые ему было суждено закрепить.

В своей мечте он воспитывался у бенедиктинцев в Солемском аббатстве. Монахи глядели на него как на предназначенного, и в религиозных процессиях он, как потомок хоругвеносцев Франции, носил орифламму св. Бенедикта,[43] а знаменитый восстановитель ордена, Дом Геранжер, при первом причащении Вилье, для того чтобы отметить особое положение его в христианском мире, служил сам торжественную мессу отдельно для него одного.

Когда Вилье минуло двадцать лет, его родители, нисколько не сомневаясь, что Матиасу суждено своей мыслью и пером вновь завоевать те богатства и ту славу, которую их предки завоевали мечом и кровью, и убежденные, что Париж — единственная достойная его арена и что долг их в том, чтобы пожертвовать всем ради развития его гения, продали старый дом и землю в Сен-Бриё, бросили свои дела и переселились вместе с ним в Париж.

Первое появление его в литературе среди молодых в то время парнасцев было блистательно. Никто из узнавших его в ту эпоху не мог выразить своего впечатления иначе, чем словом *«гений»*.

Маллармэ впоследствии в таких словах вспоминал это первое его появление в Париже[44]:

«Никто, сколько я помню, входивший к нам с широким жестом, говорившим: “вот я!”, не был кинут ветром иллюзии, затаившимся в невидимых складках, порывом столь буйным и необычайным, как некогда этот юноша; никто не явил в это мгновение юности, мгновение, в котором взгораются молнии судьбы не его только, но возможной Человека, то сверкание мысли, которое навсегда отме-

чает грудь бриллиантом Ордена Одиночества. То, чего хотел действительно этот пришелец, было, я серьезно думаю это: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатуре на свободный престол, — то был престол Греции,— не посмел ли он предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственных своих предков? Легенда, но правдоподобная, и заинтересованным она никогда не была опровергнута. И этот претендент на все царственные венцы не избрал ли, прежде всего, своего престола между поэтами? На этот раз, определив судьбу свою, прозорливо решил он: "вместе с гордостью к доблести рода моего присоединить единственно благородную славу нашего времени, она же — великого писателя". Девиз был избран.

Ничто не замутит во мне, ни в памяти многих поэтов, ныне рассеявшихся, видение его — приходящего.

Молнией, да! — воспоминание это будет светиться в памяти каждого, не правда ли, вы, знавшие его? Коппэ, Дьеркс, Эредиа, Катюлль Мандэс — вы помните?

Гений! — мы так поняли его.

Я вижу его. Его предки были в этом привычном ему движении головы назад, в прошлое, когда он откидывал свои длинные, неопределенно пепельные волосы, с видом: "пусть они остаются там, я же знаю, что делать, хотя теперь подвиги гораздо труднее". И мы не сомневались, что его бледно-голубые глаза, отразившие в себе не прошлое, а иное небо, следят грядущие пути сознания, о которых нам еще и не грезилось».

Не превосходит ли всё это соединение обстоятельств, то, которое Вилье создал для Акселя? И гений, который так мог потрясти четкий, лишь к бриллиантово точным критическим взвешиваниям способный ум Маллармэ, не был ли еще более ослепителен, чем сокровища германских королевств, сверкающей лавиной рухнувшие к ногам Акселя, не скрывал ли он в себе скипетра власти, еще более осязаемого, чем это золото Черного Леса?

В юности Вилье де Лиль-Адана было такое мгновение, сосредоточие всех возможностей, роза всех путей,

которое было равно царственному мигу последнего акта «Акселя».

Там, где Аксель выбрал смерть, Вилье выбрал жизнь, и этот выбор был более трагичен, чем выбор Акселя.

VII

Царственные сокровища Вилье в реальной, литературной жизни Парижа были подобны тем заговоренным кладам, которые, раскрытые в полночь, ослепляют кладоискателя блеском золотых монет, а днем оказываются черепками битой посуды.

Это было у него в семье. Его отец маркиз Жозеф Вилье де Лиль-Адан, живший мечтой о миллионах, для которой у него не было выхода в творчестве, был фантастическим дельцом.

Сухой, высокий, чопорный, он был одарен всепожирающей энергией и тратил ее в осуществлениях химерических предприятий. То он вел дела о наследствах, конфискованных во время Великой революции, то мечтал найти утерянные богатства рода Вилье, раскапывал старый их замок в Кентене, чертил планы его подземелий, исчислял ценности кладов, а позже в Париже истратил остаток своего состояния в финансовых операциях, и, умирая в грязной комнатке третьеразрядного отеля, говорил: «Я умираю спокойно. Я осуществил мечту моей жизни. Я оставляю Матиасу состояние, равное любому из богатейших царствующих домов Европы».

Сокровища, которые Вилье-поэт нес с собою в жизнь, имели ценность вечную и реальнейшую, но они не были обменной монетой того дня, в который он вступил и жизнь, и спустя немного он увидел себя кинутым, как Иов,[45] в помойную яму Всемирного Города, и железная нищета в лохмотьях со всеми унижениями голода и грязи стала у его изголовья и не отходила в течение тридцати лет.

Это была не беззаботная бедность веселой богемы, не тесная мещанская скудость средств, обрекшая Малларме на уроки английского языка и на ограничения духовного

комфорта, это была эпическая нищета большого города, которая «заставляет ночевать на лавках скверов, делает лицо серо-бледным, глаза стеклянными, а спине дает смиренную осунутость того, кто просит милостыню».[46]

Тридцать лет он бродил по Парижу, не имея ни крова, ни очага, в грязном белье и в обшмыганном черном сюртуке, тридцать лет он проводил ночи в кафе и отравлял свой сияющий мозг всеми тусклыми ядами кабацкого алкоголя. У него не бывало письменного стола, и он писал лежа на полу; у него не бывало бумаги, и он записывал свои мысли на папиросных бумажках. Иногда литература давала ему так мало, что он добывал себе средства для жизни уроками бокса и фехтования. Он прошел через все невероятные профессии Парижа, вплоть до того, что был одно время манекеном у врача-психиатра[47]: изображал для рекламы в его приемной выздоравливающего больного.

Его гений, такой неудобный в своей ослепительности, такой непонятный в своей идейной утонченности, неподкупный в своей неуклонной цельности, никому не был нужен, и только литературные мародеры ходили за ним по ночным кафе, подбирая гениальные слова и мысли, которые он кидал без счету в своих импровизациях, и на следующее утро они расточались в газетных фельетонах и реализировались в звонкую монету.

Но свойство тех сокровищ, которые носил в своей душе Вилье де Лиль-Адан, было таково, что он не замечал своей бедности, которая заслонялась от него мечтой о золоте.

Анатоль Франс писал после его смерти[48]:

«Не знаю, следовало ли его жалеть или завидовать ему. Он ничего не знал о своей нищете. Он умер от нее, но ни разу не почувствовал ее. Своею мечтой он жил непрестанно в зачарованных парках, в чудесных дворцах, в подземельях, переполненных сокровищами Азии, где переливались сияния царственных сапфиров и сверкали гиератические девы. Этот нищий жил в счастливых краях, о которых счастливцы этого мира не имеют никакого понятия. Это был провидец: его тусклые глаза созерцали внутри ослепитель-

ные зрелища. Он прошел через этот мир как сонамбула, не заметив ничего из того, что видим мы, и созерцая то, что нам недозволено видеть. Так взвесивши всё, мы не имеем права сожалеть о нем. Из банального сна жизни он сумел создать для себя вечно новые экстазы. По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он расточал потоки пурпура и золота. Нет, нам недозволено жалеть его. Мне кажется, что я слышу его слова:

“Завидуйте мне и не жалейте меня. Жалеть о тех, кто владел красотою, — кощунство. А я носил ее в себе и созерцал только ее, внешний мир не существовал для меня, и я никогда не удостоил взглянуть на него. Моя душа была полна уединенных замков на берегу озер, где луна серебрит очарованных лебедей, Прочтите моего «Акселя», которого я не успел закончить и который останется моим шедевром. Вы увидите там два прекрасных создания божьих: юношу и девушку, которые ищут сокровища и, увы! — находят их. Когда же они овладели ими, они обрекают себя на смерть, сознавая, что есть лишь одно сокровище, воистину достойное обладания, — божественная бесконечность.

Отвратительная каморка, в которой я грезил, играя Парсифаля[49] на разбитом пианино, в действительности была пышнее, чем Лувр. Прочтите афоризмы Шопенгауэра и найдите то место, где он восклицает: «Какой дворец, какой Эскуриал,[50] какая Альгамбра[51] сравнятся когда-нибудь в великолепии с тою темницей, в которой Сервантес писал своего Дон-Кихота?».[52] Он сам, Шопенгауэр, в своей скромной комнате имел Золотого Будду для напоминания о том, что нет в мире богатства иного, чем отказ от богатства. Я получил все удовлетворения, которые могут искушать сильных земли. Я был в глубине души великим Магистром Мальтийского ордена и королем Греции. Я сам создал свою легенду и возбуждал при жизни еще такое же удивление, как император Барбаросса целое столетие после своей смерти. И моя мечта так стерла реальность, что даже вы, знавший меня лично, не сможете отделить существования моего от тех сказок, которыми я великолепно украсил его. Прощай-

те, я прожил свою жизнь самым богатым, самым великолепным из всех людей!”».

VIII

Не бедность составляла трагедию жизни Вилье. Эта антитеза золотой мечты и нищеты слишком примитивна в своей геометричности, чтобы его мысль могла на ней останавливаться. Если нищета не доходила до его сознания, то главным образом потому, что он не считал ее явлением достаточно сложным и интересным, чтобы на нем останавливаться Его библейская бедность скорее была благодеянием судьбы, которая устранила этим с его дороги те компромиссы, разочарования и узы, которые повлекли бы за собою относительное богатство, она только помогла ему донести до конца мечту о золоте неосуществленной.

Но он вовсе не был настолько болен мечтой и опьянен гашишем своей фантазии, чтобы не видеть и не понимать реальностей внешнего мира, без чего произведения его лишились бы того едкого сарказма, который проникает их. Реальности внешнего мира он видел и понимал так же широко и глубоко, как реальности мира внутреннего, и всегда умел найти для них наименования подобающей глубины и силы. «Грядущая Ева»[53] и «Трибюла Бономэ», и «Машина славы» свидетельствуют об этом. Он зачертил и выявил лик Хама европейской мысли в масках, законченных и непреходящих. Увы! Внешний мир не только существовал для него, но был ему понятен в самых глубинных и непреходящих устоях своих, потому что гениальность его мечты зиждилась на страшной и беспощадной силе разложения и анализа.

«Почтение перед тем, что думают все, — говорил он, — перед тем *“здравым смыслом”*, который меняет свои мнения каждое столетие, который ненавидит понятие *духа* вплоть до самого его имени. Прославим же в “просвещенных людях” этот здравый смысл, который проходит, оскорбляя дух, и, тем не менее, следуя теми путями, которые дух намечает для него. К счастью, дух не обращает внимания на оскорбле-

ния здравого смысла больше, чем пастух на рев стада, которое он гонит к тихому месту смерти или ночного отдыха».

Среди полужурнальной, полулитературной богемы Парижа, даже среди поэтов, семивековой аристократ Вилье, связанный каждой частицей своей гениальной души с героическим прошлым Франции, казался неуклюж и смешон, как бодлэровский Альбатрос,[54] упавший на палубу корабля, над которым издеваются грубые матросы: «Один дымит ему в нос своею трубкой, другой передразнивает его походку» — его гигантские крылья мешали ему ходить.

«Воистину я ношу имя, которое всё делает трудным», — восклицал он иногда и прибавлял таинственно: — «На нем проклятие, потому что один из моих предков осмелился добиваться любви Иоанны Д'Арк».

Жизнь Вилье должна быть написана так, чтобы каждая страница делилась на два столбца с заголовками: на одном — «Реальности духа», на другом — «Реальности здравого смысла», и они шли бы, не прерываясь и не сливаясь до последней минуты его существования. Вот какой вид представляли бы некоторые страницы этой биографии.

Реальности духа. С эпиграфом из Маллармэ:

«Вилье жил в Париже в гордой, несуществующей развалине, со взглядом, устремленным на закат геральдического солнца».

Как мы уже знаем, Вилье был потомком славного основателя Мальтийского ордена (историческая точность его генеалогии была, между прочим, официально засвидетельствована на суде по делу о драме «Перринэ Леклерк», в которой Вилье усмотрел оскорбление своего рода) и, как таковой, он имел права на титул почетного Гросмейстера ордена и на знаки отличия, к сему причитавшиеся. Он не задумался в юности написать королеве Виктории письмо, требуя возврата острова Мальты, а после выставить свою кандидатуру на греческий престол, как потомок последнего из независимых государей Греции. Известно, что он имел по этому вопросу аудиенцию у Наполеона III, но что говорилось между ними, он удержал в тайне.

«А что бы вы сделали, Вилье, — спросил его однажды Маллармэ, — если бы вы были, действительно, избраны королем эллинов?»

— О, я бы устроил торжественный въезд: цветы... фанфары... В великолепном царском облачении я вхожу во дворец... и затем выхожу к народу на балкон — один, совсем нагой. Я показался бы так на мгновение и затем скрылся в своем дворце. Больше они бы не видели меня никогда. Я бы правил невидимый.

На другой стороне страницы:

«Реальности здравого смысла»:

«В то время, когда открылась кандидатура на эллинский престол, — рассказывает кузен поэта Понтавис де Гессей, — и Наполеон III медлил высказать свое мнение, в одной из газет появилась такая заметка: "Из достоверного источника мы узнали о новой кандидатуре на престол Греции. Кандидат на этот раз французский аристократ, хорошо известный всему Парижу: граф Матиас-Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний потомок царственного рода, к которому принадлежал героический защитник Родоса. На последнем частном приеме на вопрос одного из приближенных об этой кандидатуре его величество изволил загадочно улыбнуться. Все наши пожелания этому новому кандидату"».

Эта мистификация была месть одного его приятеля-врага (Катюлля Мандэса), оскорбленного когда-то его сарказмами. Для публики в этом известии не было ничего невероятного. Невероятность начиналась лишь для тех, кто знали короля и короля-отца. На семью Вилье эта заметка произвела впечатление потрясающее. Они уже видели их Матиаса совершающим свой въезд в Афины, облаченным в черный бархат, на белой лошади, окруженным великолепными паликарами: сам же Матиас отнесся к этому весьма серьезно, но несколько сомневался в конечном пункте.

«Ваше величество! — серьезно сказал старый маркиз, величественно застегивая свой черный, побелевший на швах

сюртук: — вам не хватает денег: отец вашего величества сумеет их достать. До свиданья. Я ухожу в поиски за Ротшильдом». Он ушел и исчез на восемь дней. Вилье написал просьбу об аудиенции. Через несколько дней великолепный императорский курьер передал ошеломленному консьержу пакет с императорским гербом с приглашением на аудиенцию. Поэт в первый раз в жизни нашел портного, который открыл ему кредит. В то время он писал «Изиду», и ум его был переполнен дворцовыми интригами XVI века. Он думал лишь о западнях и о потаенных дверях, Тюильери представлялся ему оборудованным в этом роде. Что было в Тюильери — никто не мог узнать никогда. Он виделся с маркизом Бассано, тогда великим дворцовым шамбеланом. Вилье представил себе, что он играет роль в одной из мрачных дворцовых интриг XVI века. Он отказывался говорить, с оскорбительными предосторожностями ставил ноги, холодно отвечал на любезные слова своего собеседника, кинул ему несколько выразительных взглядов и улыбок, в которых тот ничего не понял. Наконец, вежливо, но энергично заявил, что согласен говорить лишь с самим императором лично. «Тогда вам придется приехать в другой раз, граф, — сказал Бассано: — потому что его величество занят и уполномочил меня принять вас». Вилье рассказывал, что его провели через целый ряд аппартаментов, между двух слуг, мускулистых и мрачных. «Я с самого начала заметил, что Бассано был клевретом сына короля датского и что целью его было избавиться от опасного и неудобного соперника. Но моя холодность, манеры, мое достоинство и умеренность моих слов, без сомнения, произвели впечатление на наемных убийц. И меня отпустили с миром».[55]

Но Понтавис де Гессей, как друг и родственник, может быть еще заподозрен в отступлениях от «здравого смысла» и в смягчении фактов. Поэтому вот свидетельство непогрешимого «здравого смысла» Фернанда Кальметта,[56] редактора «Фигаро», который не только ценил талант Вилье, но даже покровительствовал ему и печатал иногда его рассказы в фельетонах «Фигаро». Кажется, будто это сам бес-

смертный представитель «здравого смысла» Трибюла Бономэ повествует о своем создателе*.

На одном из собраний у Арсена Гуссей Вилье прогуливался, опирая край своего шапо-клака, украшенного его изумительными гербами, на левый отворот фрака, чтобы обратить внимание на широкую черную муаровую розетку в петлице — розетку почетных командоров Мальтийского ордена. Барракан, этот превосходнейший Барракан, о котором я еще буду много говорить, встречает Вилье и спрашивает насмешливо и игриво: «Браво! Откуда достают такие хорошенькие штучки?».

— Это я даю их, — ответил Вилье, который в память своего предка сам пожаловал себя в великие магистры Мальтийского ордена. И пусть не считают эти претензии Вилье мимолетной забавой. Это была у него какая-то мономания, непреодолимое стремление приписывать себе разные титулы и присваивать, вполне невинно впрочем, знаки отличия.

На свадьбе Катюлля Мандэса с Жюдит Готье он был шафером вместе с Леконтом де Лилем. По исключительной случайности, которые иногда повторялись у него в жизни, у него в это время были деньги, и когда он заехал за мэтром, который уже ждал его одетый, он остановил его на площадке лестницы и, распахнув пальто, показал на своей груди крест командора и все папские ордена. Он выбрал самые крупные образцы, которые вывешиваются только в витринах, чтобы ослеплять глаза прохожих.

Леконт де Лиль не мог удержаться от громкого взрыва хохота: «Но у вас вид окошка орденского магазина, мой дорогой друг. Знаете, снимите-ка это, а то мне придется оставить вас в какой-нибудь витрине». И он сделал вид, что не хочет ехать. Это был уже не первый опыт Вилье. Уже не раз, остановив посреди бульваров знакомого, он расстегивал свое пальто и кидал самодовольным тоном свой призыв к удивлению: «Смотри!». Но приятель, взглянув на эти бутафорские драгоценности, пожимал плечами и шел сво-

* *F. Calmettes.* Leconte de Lisle et ses amis.

ей дорогой. Но ни презрение, ни насмешки не могли исправить Вилье. Наконец, устав от фиктивных знаков отличия, Вилье захотел обладать хотя бы одним настоящим. Академические пальмы раздавались в то время башмачникам (я выражаюсь не фигурально). Вилье подумал, что достаточно попросить их, чтобы получить. Его друзья напрасно пытались отговорить его от этого шага, который казался им недостойным такого писателя, как он.

Он покрыл своими титулами четыре страницы бумаги большого формата, где были перечислены все произведения, им написанные, и все задуманные, последние столь многочисленные, что двух человеческих жизней не хватило бы на их осуществление. Но бюро Министерства народного просвещения «не знало даже самого имени Вилье, о чем свидетельствует пометка на его прошении: неизвестен». Это очень обескуражило бедного Вилье.

IX

Перевернем еще несколько страниц этой двойной биографии Вилье. На левой стороне, в столбце «реальностей духа» мы прочтем такой эпизод:

Когда появилась несправедливая, но талантливая книга Дрюмона: «La France — juive»*, послужившая основанием французскому антисемитизму, редакция одной большой еврейской газеты, знавшая о бедственном положении Вилье де Лиль-Адана, направила к нему одного из членов редакции с предложением написать ответ Дрюмону. Журналист нашел Вилье в комнате грязного отеля, где он писал, лежа на полу. Вилье выслушал все предложения и пояснения молча, и когда журналист заключил свою речь словами: «Что же касается цены, то вы можете назначить какую вам угодно», он ответил: «Цена уже установлена: тридцать серебреников».

На правой стороне:

* «Франция – еврейка» (*фр.)*.

Реальности «здравого смысла».

Рассказывает тот же Кальметт:

Он выдернул себе свои скверные зубы и вставил искусственные для того, чтобы иметь возможность устроить выгодную женитьбу с приданым. Он скомбинировал около тридцати возможных женитьб, основанных на значении его имени. На словах он был заранее готов на всякие уступки. На самом же деле он не мог себя принудить ни к одной. Так же, как он, объявляя, что готов на какие угодно жертвы, чтобы достать три франка, не мог доставить к суббоге статьи, за которые он получал триста франков, точно так же при мысли о возможных детях он отвергал всех невест. Большинство в это время были еврейки. Он никогда не мог допустить мысли, что ему может быть предложен брак с одной из них. Он вскочил, как ужаленный, когда ему предложили одну. Ярость его была лучше обоснована, когда ему предложили очень красивую девушку, которая была любовницей одного принца царской крови при второй Империи и, еще молодая, обладала рентой в сто тридцать тысяч. Идея, что потомок самых гордых опор церкви и престола может явиться продолжателем своего рода с придворной парвеню, заставила его удрать к антиподам. Но мысль, что он может смешать свою кровь с еврейкой, приводила его в еще больший ужас. Очень довольный своим успехом у одной модной в то время гетеры с довольно чистым еврейским типом, скрывая тщеславное удовлетворение этой победой под видом глубокого чувства, он сказал одному из своих друзей, отрывисто, по обыкновению: «Вулканическая страсть... Великолепная женщина...» Его друг представился, что он одурачен и действительно верит серьезному чувству.

— Ах! Ах! Такая красивая. И ты ее любишь так же, как она тебя?

— Почти что... очень.

— Несмотря на то, что она еврейка?

— О, мимолетные связи...

— Но если она окажется беременной от тебя?

Вилье не предвидел этой возможности. Он выпучил глаза. Больше он уже не видал свое прекрасное дитя Израиля.

Вилье не мог бы принять даже женщины, которая не любила бы литературы.

Один агент по брачным делам предложил ему невесту из очень богатой промышленной семьи. Очень любезный с женщинами, он понравился юной девушке, которой он принес одну из своих книг, «Isis». Она сказала ему: «Человеку вашего происхождения вовсе не нужно писать». Он откланялся и больше не появлялся.

Из уст одного поэта, лично знавшего Вилье де Лиль-Адана, мне пришлось слышать рассказ о том, как он ездил в Англию вместе с агентом по брачным делам. Это было в период глубочайшей нищеты Вилье. Брачный агент экипировал его на свой счет, но, когда брак в конце концов не состоялся, имел жестокость отнять у него сшитое на его счет платье и отправил с билетом III класса в Париж.

X

Последнюю пощечину жизни Вилье получил за несколько дней до смерти, когда он лежал уже в госпитале St. Jean de Dieu, с окнами в тот самый сад, на который глядел умирающий Барбэ д'Оревильи из своей комнаты на улице Русселе. Гюисманс и Маллармэ в силу каких-то практических и моральных соображений сочли необходимым уговорить его обвенчаться с одной женщиной, от которой у него был сын. Вот что рассказывает сам Гюисманс об этом в одном письме:

«...Сюда относится до слез надрывающий эпизод с его женитьбой. Из-за многих причин, которых он не высказывал, Вилье колебался, уклонялся и не отвечал, когда, после долгих ораторских вступлений, мы говорили ему о его маленьком сыне и уговаривали, для того чтобы узаконить его, обвенчаться с его матерью, с которой он уже давно жил вместе. Убежденный тем доводом, что после его смерти министр народного просвещения может дать пенсию

ребенку, который будет носить его имя, Вилье, наконец, сказал "да", но, когда надо было назначить день и собрать бумаги, он медлил и замыкался в такую безучастность, что мы должны были молчать. Мне пришла мысль обратиться к Révérend Père Sylvestre*, тому самому, который присутствовал при смерти Барбэ д'Оревильи.

После нескольких часов беседы наедине ему удалось уговорить его... Венчание происходило в комнате больного. Здесь я колеблюсь даже сказать всю правду. Но думаю, что раз дело идет о страданиях такого человека, как Вилье, она должна быть сказана до конца. В тот момент, когда надо было подписывать акт венчания, жена заявила, что она не умеет писать. Наступило жуткое молчание. Вилье агонизировал с закрытыми глазами. А! ничто не миновало его! Он испил все унижения и насытился горечью. И в это время, как мы, ошеломленные, смотрели друг на друга, женщина добавила: "Я могу поставить крест, как при венчании со своим первым мужем"».[57]

Когда Вилье подписал коченеющей рукой свое имя, он сломал перо и, оттолкнув от себя вековые пергаменты и грамоты своего рода, пробормотал: «Eh, le comte, va!»**.

Теперь чаша пресыщений, разочарований и оскорблений была переполнена, он получил право на смерть.

Он прожил еще два дня. За несколько часов до смерти, глядя на свои руки, лежащие на одеяле, которыми он уже не мог шевельнуть, он сказал одному из друзей:

«Смотри: мое тело уже созрело для могилы!»

Этими словами кончается трагедия «Акселя», который выбрал не божественный выход смерти, а человеческий и долгий путь жизни.

* Преподобному отцу Сильвестру *(фр.)*.

** Ну, граф, отправляйся! *(фр.)*

БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

I. ЖИЗНЬ

Жюль Амедей Барбэ д'Оревильи родился в маленьком нормандском городке Sauveur-le-Vicomte 2 ноября 1808 года, в день «Всех мертвых».

«В этот мир я вошел в зимний, ледяной, сумрачный день, в день слез и воздыханий, день, который Мертвые, чье имя он носит, осеменили пророчественным прахом. Я всегда верил, что этот день должен был оказать темное влияние на мою жизнь и мою мысль», — говорил он про себя.[1]

Как о произведениях д'Оревильи нельзя судить, не касаясь его личности, так нельзя говорить о нем самом, не вызывая теней его предков. Он хотел быть и был голосом своей земли и своих отцов.

Род Барбэ — одна из старых крестьянских фамилий Нормандии, с полуострова Контантена, с берегов Ламанша, где раскинулись самые тучные, самые зеленые луга Франции.

Имя д'Оревильи не было дворянским титулом — так по именам своих поместий различались отдельные ветви рода. Лишь в 1765 году, перед революцией, дед поэта Феликс Барбэ купил себе дворянский титул. Теофиль, младший из сыновей его, глубочайшим несчастием жизни которого было то, что, будучи ребенком, он не мог принять участие в героической борьбе шуанов,[2] в которой участвовали его старшие братья, был отцом поэта. Осужденный на вынужденное бездействие, он оставался всю жизнь непримиримым монархистом и отказывался признавать законными владыками реставрированных Бурбонов, так как, даровав Хартию,[3] они как бы признали этим дело Революции. Не нашедшая себе выхода политическая страсть оледенила его волю и сделала из него самовластного и жесткого хозяина своей семьи.

«Вы провели свою благородную жизнь в уединении, полном достоинства, как древний pater familias, верный своим убеждениям, которые не торжествовали, потому что война шуанов угасла в военном великолепии Империи и в наполеоновской славе. Мне же не была дана эта спокойная и мощная судьба. Вместо того чтобы, как вы, оставаться сильным и, как дуб, вросшим в родную землю, беспокойный духом, ушел я вдаль, безумно отдавшись тому ветру, о котором говорится в Писании и который, увы! всюду вьется меж пальцев человека».[4] В таких выражениях Жюль Барбэ д'Оревильи посвящал отцу свой лучший роман «Le Chevalier des Touches»* — трагический эпизод шуанского восстания.

Мать поэта была из старой нормандской аристократии из рода Анго, получившего свой герб при Франциске I. В числе ее предков был знаменитый корсар Анго, который самовольно правил берегами Атлантики, объявлял войну португальскому королю и заключал договоры с соседними державами. Дед же ее Луи Анго был незаконным сыном Людовика XV.

«Вот разнообразная генеалогия, — восклицает Реми де Гурмон, — солидные нормандские мужики и контантенские аристократы, оружейники из Дьепа и Бурбоны. Неужели такая смесь была необходима, чтобы создать одного Барбэ д'Оревильи? Вероятно... Чистые расы дают плоды более цельные».[5]

И в творчестве и в личности Барбэ д'Оревильи кипит вся эта смесь терпких токов старой французской крови. Он проходит через современную литературу, пьяный этим тройным хмелем — дерзостью корсаров, католицизмом шуанов и гордостью Бурбонов, справедливо заслужившим ему имена «Великого Коннетабля французской словесности»,[6] «Видама Франции»,[7] «Последнего шуана», «Герцога Гиза литературы»,[8] «Тамерлана пера»,[9] «Мушкатера», «Крестоносца», — имена, которыми он был увенчан как друзьями, так и врагами.[10]

* «Шевалье де Туш» (*фр.*).

Раннее детство Барбэ д'Оревильи прошло под трубные звуки наполеоновских побед и под вечерние рассказы у камина про дерзкие предприятия шуанов, которые еще продолжали на Контантене безумную, героическую и напрасную борьбу против Империи.

Первые книги его были: Шатобриан, Вальтер Скотт, Байрон и Бёрнс. Ребенком он мечтал о войне. Но вместе с Реставрацией над героической Францией легла великая тишина мещанства. Школьные годы он провел в суровом средневековом городе Valognes. Ему было 15 лет, когда при вести о греческом восстании он написал свое первое произведение: оду «Героям Фермопил», посвященную Казимиру Делавиню, который отнесся к ней одобрительно. В 1827 году его отправили в Париж в Collège Stanislas готовиться к баккалауреату.[11] Там подружился он с Морисом Гереном, ра́но умершим талантливым поэтом, который был одним из двух людей, имевших для него наибольшее значение в первую половину жизни. Вторым был Требутьен, библиограф, ориенталист и библиотекарь в городе Caen, куда после баккалауреата Барбэ д'Оревильи был направлен отцом для поступления на юридический факультет. В это время начинается распря между ним и отцом, который приказывает ему, как старшему сыну, согласно традициям рода, заниматься землей. Период революционных увлечений, совпавший с июльской революцией, совместное с Требутьеном издание «Revue de Caen», проповедь крайних республиканских идей привели к полному разрыву с отцом. Он оставляет на много лет Нормандию и уезжает в Париж, «эту приемную родину для всех, кто порвал связь с семьей и оставил родную землю». Лишь дружба Требутьена, который становится на всю жизнь его верным издателем, поддерживает в эту эпоху его связь с Нормандией. В Париже он отдается байроническому романтизму Ролла и Чаттертона.[12] Он пишет свой первый роман «Ce qui ne meurt pas»* — роман, которому суждено было увидеть свет лишь в 1884 году,[13] когда ему уже было

* «То, что не умирает» *(фр.)*.

семьдесят шесть лет. Точно так же и поэма в прозе «Amaidée»*, написанная в ту же эпоху вдохновенных бесед с Гереном, появилась лишь в 1889 году, в год его смерти. Недаром на печати его стоял грустный и гордый девиз «Too late»[14] — «Слишком поздно», в котором — тайная история его сердца. Главным документом, освещающим кризис его романтической разочарованности, является дневник его «Premier Memorandum»**. Первые книги его, появившиеся в печати, были роман «L'Amour impossible»***, и «Bague d'Hannibal»****, которые он до этого тщетно старался поместить в «Revue des deux mondes». Эти книги не имеют успеха и отмечены лишь немногими утонченными ценителями. Зато в свете он одерживает победы. Это время его дендизма. Он красив, изыскан, блестящ, едок, изящно одет, производит неотразимое впечатление на женщин и скрывает боль души за маской надменности.

Недостаток материальных средств заставляет его взяться за журнализм. «Газеты мне отвратительны», — восклицает он. И несколько месяцев спустя: «Я проглотил свою жабу». Он пишет в «Nouvelliste», в «Le Globe». в «Le moniteur de la mode» и уже показывает в критике свои львиные когти, свою «furia francese»*****. Он начинает свой большой роман «La vieille maîtresse»****** и заканчивает «Du dandisme et de G. Brummel»******* — блестящую, глубокую и парадоксальную книгу, которая появляется в «Débats». Но светская жизнь без цели, без веры и без идеалов становится невыносима его воинствующему и устремленному сердцу. В 1846 году он переживает глубокий духовный и религиозный переворот и возвращается к католицизму, к земле, к традициям рода.

---

* «Амедея» *(фр.)*.

** «Первая записная книжка» *(фр.)*.

*** «Запретная любовь» *(фр.)*.

**** «Перстень Ганнибала» *(фр.)*.

***** Французскую ярость *(ит.)*.

****** «Старая любовница» *(фр.)*.

******* «О дендизме и Джордже Бреммеле» *(фр.)*.

На время он оставляет литературу. Он хочет практически работать в пользу церкви, и, романтик, он организует «Католическое общество» по образцу бальзаковского «Общества тринадцати».[15] Это общество в его планах должно было создать во Франции нечто подобное движению в Англии, вызванному Рескином[16]: символику средневековья поставить вновь на место мещанских стилей. Барбэ д'Оревильи собирается конкурировать с магазинами церковной утвари квартала Святого Сульпиция. Общество в кругу своих предприятий должно охватывать «бронзы, кованые железные украшения, церковные облачения, покровы для алтарей, вышивки, образа, гравюры, книги, церковные библиотеки, молитвенники, музыку, живопись и скульптуру, посвященные церковным целям, орнаменты, стёкла, кафедры, алтари, исповедальни, ковры, стулья, решетки, органы и т. д. и т. д...».

Он путешествует по Франции, устраивая дела «Католического общества тринадцати пожирателей»,[17] и печатает в «Débats» после «Дендизма» статью об Иннокентии III.[18] Джордж Брёммель и Иннокентий III, модные хроники и статьи по истории церкви — это было слишком трудно приемлемо для его современников. В «Revue du monde catholique», которую основывает в 1847 году Католическое общество, он печатает яростно патетические статьи в защиту церкви, статьи, дышащие пламенем инквизиционных костров и гремящие отлучениями, блестящие апологии иезуитского ордена и одновременно помещает сверкающие остроумием светские хроники под вызывающим женским псевдонимом Maximilienne de Syrène.[19]

В 1848 году на несколько мгновений Барбэ д'Оревильи присоединяется к революции как председатель клуба «Смоковниц св. Павла» в Сент-Антуанском предместье, клуба, состоявшего из двух тысяч рабочих католиков. На первое заседание его он явился в сопровождении двух ассистентов священников. Члены клуба встретили их восторженными криками «долой иезуитов». В первый вечер Барбэ был сдержан и терпелив. На второй тоже. На третий он не вынес и, войдя на трибуну, объявил:

«Господа! Я очень жалею, что у меня, как у Кромвеля, нет военной силы, чтобы заставить вас замолчать. Но я не хочу, чтобы болтовня и крики остались здесь победителями. Поэтому я объявляю клуб распущенным. Мы выйдем вместе. За помещение заплачено за триместр вперед. Ключ я прячу в свой карман для того, чтобы оно не служило отхожим местом для кабацких трибунов». «И, как испанский гранд в присутствии короля, президент клуба Смоковниц св. Павла, взяв свою широкополую шляпу, надел ее перед лицом народа. Ошеломленная толпа застыла на месте».[20]

Когда во время наступившей реакции Католическое общество распалось, и орган его был закрыт,[21] Барбэ возвратился снова к работе над своим романом «Une vieille maîtresse». Именно в это время он возвращается мысленно к родине своей, Нормандии, и задумывает создание цикла нормандских романов, героическую эпопею своей земли во время революции. Первым опытом «нормандского романа» был рассказ «Le dessous des cartes d'une partie de whist»*[22], который потом вошел в книгу «Les Diaboliques»**.

В 1849 году в «Opinion publique», органе роялистов и легитимистов, он печатает два серьезных и глубоких этюда о Жозефе де Местре и Бональде,[23] проникнутых непримиримым католицизмом. Они легли в основу его книги «Les prophètes du passé»***.

С 1850 года он пишет в журнале «La Mode», органе легитимистов, основанном его другом герцогом де Ровиго. В вечерней газете «Le Public» он ведет политический фельетон и поддерживает Наполеона III. Благодаря этому он после переворота входит в редакцию правительственного органа «Le Pays».

В это время, в начале Империи, им написан роман «L'ensorcélée»**** и одна из лучших поэм его «La maîtresse

---

* «Изнанка одной партии в вист» *(фр.)*.

** «Дьявольские лики» *(фр.)*.

*** «Пророки былых времен» *(фр.)*.

**** «Околдованная» *(фр.)*.

rousse»*. Он издает «Reliquiae Eugénie Guérin»** — дневники и записки сестры его друга Мориса Герена, мистическую и обаятельную книгу, которая возродилась в недавние дни.[24]

В 1856 году он примиряется со своим отцом и после двадцати пяти лет отсутствия возвращается в Valogne. В 1860 году он замыслил объединить все свои критические статьи в одном громадном издании, «основать свой собственный дом», и начинает выпускать сериями «XIX siècle. Les oeuvres et les hommes»*** — свой страшный и неправедный суд над людьми и произведениями девятнадцатого века.

Его положение в правительственном органе «Le Pays» колеблется, и он находит себе почетное место и полную свободу в «Nain jaune», издаваемом Аврелианом Шоллем. Отсюда он подвергает жесточайшему обстрелу Французскую Академию. Его «Les quarante médaillons de l'Académie Française»**** — образцовый памфлет, шедевр гнева и злости. Лишь перед трупом в эти дни умершего Альфреда де Виньи он с глубоким почтением склоняет свое копье и относительно щадит Виктора Гюго, Ламартина и Сент-Бёва. В 1863 году он ведет бешеную атаку против «La Revue des deux mondes», и Бюлоз преследует его судом за диффамацию. Несмотря на то, что Барбэ д'Оревильи защищает Гамбетта, суд тем не менее приговаривает его к штрафу в 2000 франков.[25]

В 1864 и в 1865 годах он издает два лучших своих романа: «Le Chevalier des Touches» — героический эпизод шуанского мятежа, в котором он достигает полного мастерства разработки драматических положений, и «Un prêtre marié»***** — роман, изданный католическим издательством и вслед затем занесенный в Index и изъятый из продажи[26] распоряжением Парижского архиепископа.

Он ведет, как всегда, несправедливые и великолепные кампании против парнасцев, хлещет Золя и Валлеса.

---

* «Рыжая любовница» *(фр.)*.

** «Reliquiae Эжени Герен» *(фр.)*.

*** «XIX век. Произведения и люди» *(фр.)*.

**** «Сорок медальонов Французской академии» *(фр.)*.

***** «Женатый священник» *(фр.)*.

В 1870 году, во время осады, он несет службу солдата. В 70-х и 80-х годах он пишет последовательно в «Figaro», в «Gaulois», в «Constitutionnel», в «Жиль Блазе», в «Трибуле».

В 1874 году появляются его «Diaboliques».

Из его последних книг надо отметить «Goethe et Diderot»* (1880), «Une histoire sans nom»** (1882), «Les vieilles actrices. Le musée des antiques»*** (1884), «Une page d'histoire»**** (1886). Последней книгой, изданной им при жизни, была его юношеская поэма «Amaidée».

Это последнее тридцатилетие своей жизни он проводит в глубоком уединении в своей убогой квартире, состоявшей из одной комнаты, на улице Русселе. Он «знаменит и неизвестен». Оскорбления, наносимые критиком, мешают отдать справедливость поэту. Католики и легитимисты, за дело которых он борется, относятся к нему с еще большим опасением, чем его враги. Его зовут полушутя, полусерьезно Barbemada de Torquevilly.[27]

Лишь небольшой круг избранных группируется около него в эти годы: Леон Блуа, Пеладан, Бурже, Октав Юзанн, Гюисманс, Коппэ, Рашильд.

Пеладан сохранил в нескольких строках его портрет в старости[28]:

«Он жил на улице Русселе в доме для рабочих. Квартира состояла из одной комнаты, в ней он и умер. Считалось же, что он живет в Valogne, где он проводил пятнадцать дней в году. Дубовый аналой с его гербом был единственным украшением комнаты. Через окно были видны деревья монастыря St. Jean de Dieu. Ему прислуживала консьержка. Этот денди жил, как монах, проводя время в чтении и в размышлениях. Днем он казался стариком, но в сумерках совершалось превращение: старческое всё сбегало с него, и час спустя в свете появлялся самый блестящий из кавалеров. В первые мгновения лета́ еще сказывались в известной

* «Гёте и Дидро» *(фр.)*.
** «Повесть без названия» *(фр.)*.
*** «Старые актрисы. Музей древностей» *(фр.)*.
**** «Страница истории» *(фр.)*.

окоченелости; но как только разговор загорался, старый лев вновь обретал рыканья своего ума, которые никому не дозволяли противостоять ему. Из года в год, каждый вечер боролся он против старости, как Геракл с Танатос, и каждый вечер вырывал у него собственную молодость — Альцесту».[29]

Он умер в этой же комнате в 1889 году,[30] восьмидесяти одного года от роду, умер так, как мечтал умереть: между священником и сестрой милосердия. Последние слова, написанные его рукой, были: Il n'y a pas d'amis: il y a des hommes sur lesquels on s'est mépris*.

Неизвестный врач был призван констатировать его смерть. Ощупав остановившийся пульс, он попросил сказать ему по слогам трудное имя покойного и, записав, спросил:

«А его профессия?».

Ни у кого из присутствующих друзей не хватило духу ответить на этот вопрос, свидетельствовавший о том, что «все мы умираем неизвестными — слава солнце мертвых». А Шарль Бюэ, входивший в эту минуту в комнату, кинул ему:

«Он был продавец Славы!»[31]

А на другой день Жюль Леметр писал в некрологе[32]:

«Все мы умираем неизвестными, — говорил Бальзак. — Жюль Барбэ д'Оревильи отдал Богу свою благородную и полнозвучную душу — душу католика, душу шуана, душу денди, душу романтика, душу мушкатера.

Он умер, написав по крайней мере сорок томов, — славный и неизвестный. Он умер непризнанным после полувека пеной кипящих разговоров.

Прежде всего, никто не узнает, каких лет он умер и родился ли он в 1808 или 1811 году. Потом никто никогда не узнает, что делал он в течение двадцати лет жизни с 1830 по 1850 год. Этого он не поведал никому. Некоторые утверждают, что в эту эпоху он держал магазин церковных украшений на улице St. Sulpice. Но доказательства этому отсутствуют. Наконец, никто никогда не узнает, играл ли этот таинственный человек всю свою жизнь лишь роль (весь-

* Друзей нет: существуют лишь люди, в которых заблуждался *(фр.)*.

ма благородную и невинную) или он был искренен. И в какой мере игра смешивалась в нем с искренностью, или искренность с игрой. Все эти три тайны он унес с собой».

II. ЛИЧНОСТЬ

Ламартин писал Барбэ д'Оревильи: «Как герцог Гиз — мертвый вы будете казаться больше, чем живой».

В 1908 году второго ноября исполнилось сто лет со дня рождения д'Оревильи. Предсказание Ламартина исполняется. Те, кто с трепетом проникают в великолепный саркофаг его творения, бывают потрясены гигантскими очертаниями мертвой фигуры этого нормандского воина. Но таких слишком немного.

У Жюля Барбэ д'Оревильи старые и запутанные счеты со своим веком. Он отказывался признать XIX век и судил его прозорливо, надменно, гневно и несправедливо. «Вопреки всем позитивизмам, им изобретенным, и всем его притязаниям, с обдуманной дерзостью я называю XIX век — веком абсолютного скептицизма, поверхностной философии, веком крушения всего от одного прикосновения его всё трогавших пальцев.[33] Это время, когда душа отлетает от всех явлений, от всех вещей под напором ощущений, под напором надвигающейся материи».[34] Но зато он имел мужество пройти свой век из конца в конец, в течение восьмидесяти лет, следя за извилинами его мысли и до самого последнего мгновения не выпуская из рук мстительного копья до безумия дерзостных критик, которыми из года в год, изо дня в день метил он и клеймил глупость, пошлость и безверие. Пророк прошлого, хранитель отжившего, страж отвергнутых верований, носитель осмеянных веком идей, он с глубоким сознанием своего назначения держал весы в своей руке, и когда чаши колебались, он, не задумываясь, кидал на одну из них свой победительный меч — меч Бренна.[35]

Это был Дон-Кихот критики. Но Дон-Кихот прекрасно вооруженный, зоркий и меткий. Он сражался с князем

века сего, с сатаной, и преследовал беспощадно грех, считая глупость главным его проявлением.

«Св. Фома Аквинский в "Summa totius theologiae"* исследует вопрос: "Глупость есть ли грех?" и после определений и оговорок, продиктованных ему его богословской осторожностью, отвечает на этот вопрос утвердительно. Глупость является грехом оттого, говорит Doctor Angelicus, что ею затемнена духовная сторона. Этот вид глупости создан из ненависти, страха, низости и скуки: ненависти к Богу и к искусству, страха высшей истины, умственного бессилия и скуки жить замурованным без света и надежды. На борьбу с этим четверояким грехом Барбэ д'Оревильи употребил часть своей жизни; для этого он стал журналистом и полемистом. Одного за другим он брал людей своего времени, взвешивал их по частям и писал итоги. На этих листках часто приходится читать: "Глупость — сто на сто общего веса"»[36] (Remy de Gourmont).

Зато и XIX век был не менее жесток и враждебен к Барбэ д'Оревильи, чем он к нему. Из всех уединенных умов он остался, быть может, наименее оцененным. Правда, его звучное нормандское имя, в первых слогах которого чувствуется исполинская земляная сила, в средних — холодный блеск и змеиный свист шпаги, и заключающееся шуршаньем кружев и шелестом шелкового шлейфа, это имя часто звенит на страницах текущей литературы, и пышные имена его героических романов знакомо звучат уху читателей. Но очень мало читавших хоть что-нибудь из его произведений, кроме «Les Diaboliques». «Он более знаменит, чем известен», говорит его биограф Греле.[37] Судьба, между тем, Барбэ д'Оревильи более благоприятствовала, чем другим «подземным классикам» французской литературы. В то время, когда многие и лучшие произведения хотя бы Вилье де Лиль-Адана или Поля де Сен-Виктора стали библиографической редкостью либо безвозвратно похоронены в глубочайших пластах старых газет и журналов, все строки

* «Сумма теологии» (*лат.*).

Барбэ были собраны и собираются его преданными друзьями, которые, вопреки равнодушию публики, продолжают многотомное издание его критических статей «Люди и произведения XIX века» — его Страшный суд над современностью.

При жизни литература его затемнялась личностью. Фигура его была слишком необычайна, торжественна и архаична, чтобы современники могли это простить ему. Если существуют еще люди, которые готовы извинить оригинальность ума и парадоксальность речи, то таких, которые могли бы примириться с оригинальностью костюма, нет совершенно. «Великий Коннетабль французской словесности» пришел в восьмидесятые годы с другого конца столетия в живописном и романтическом костюме безукоризненного денди 30-х годов. Восьмидесятилетним старцем он появлялся на парижских бульварах в широкополой шляпе, подбитой красным бархатом, в романтическом плаще, в сюртуке, узко стягивавшем в талии его по-прежнему юношескую фигуру, и в белых панталонах с серебряными галунами. Это зрелище приводило в неистовство парижан, привыкших к успокоению глаза на однообразном разнообразии форм. И вполне естественно, что необычайность его костюма волновала его современников гораздо больше, чем его вызывающие парадоксы и удары хлыстом, которым он их стегал по лицу. Поэтому нет ни одного критика, который своей статьи о Барбэ д'Оревильи не начинал с описания сюртука и серебряного галуна на панталонах. «Для поверхностной толпы, — говорит Октав Юзанн, — Барбэ д'Оревильи оставался всегда фигурой карикатурной и эксцентрической, чем-то вроде "Герцога Брунсвика" литературы, старого денди, затянутого в корсет, набеленного, накрашенного, украшенного бриллиантами и кружевами. Все журнальные писаки, которые совсем не читали его произведений и не могли понять его идей, упражнялись в том, чтобы представить его смешным чудаком, паяцем, чей воинственно ирокезский вид был настолько же фальшив и старомоден, как его костюм. Ле-

генда эта укоренилась и немало повредила славе удивительного писателя».[38]

«Разве можно рассчитывать выиграть процесс, когда вы носите такой костюм», — крикнул ему с негодованием директор «Le Pays» после того, как он проиграл дело, начатое против него Бюлозом за диффамацию.

Но друзья видели его иначе. Вот в каких словах Жозефен Пеладан описывает его наружность[39]:

«Он гордо вздымался на дыбы, вытягивался в дугу, выставлял грудь и выгибался, как геральдический зверь. Грация мужественная и мощная, но в то же время гибкая, тонкая и нежная грация преображала этого корсара в изысканного царедворца. Глядя на его бронзовый бюст в Люксембургском музее, хочется сказать: "Вот голова, созданная для шлема". Нет! Эта голова сама была шлемом, и это надменное, к устам от чела спускающееся презрение было подобно забралу, скрывающему от мира стыдливость раненой души. Оденьте его в кольчугу, и это будет второй Пандольфо Малатеста, один из кондотьеров диких и утонченных, которые резали без жалости и способны были от восторга плакать над чертежами Леоне Баттиста Альберти».

Обвинение в неискренности висело всю жизнь над Барбэ д'Оревильи; но понятие искренности одно из наименее точно определимых понятий нашего языка, и, обычно, мы делаем ошибку, смешивая его с понятием невинности. Твердо зная, что «невинность как василиск умирает, когда увидит себя в зеркале»,[40] свойство это мы бессознательно переносим на искренность, признавая вне подозрений искренними лишь те слова и жесты, которые совершены в самозабвенном порыве. Там же, где слову предшествует мечта о нем, а к жесту примешано созерцание его как исторического явления, там неизбежно является сомнение в искренности человека. Но у людей, живущих мечтой, мыслящих словом и чувствующих именами, корни реальностей чаще растут из фантазии, чем из действительности. В этом случае слова «искренность», «игра» не применимы совершенно. Барбэ д'Оревильи «создал поэму из своей личности».

Он познал конечные и несовместимые противоречия своей природы и принял их и обоготворил их в высшем слиянии, которое не было понятно случайным свидетелям отдельных мигов его бытия. Из глубоких исторических несовместимостей, таившихся у него в крови, он создал цельную и законченную жизнь. Верующий католик, он был непримиримым индивидуалистом, убежденный монархист, он пламенел всю жизнь духом мятежа, ожесточенный ненавистник революции, он обладал темпераментом истинного революционера. «Католицизм — это познание добра и зла. Будем же мощны, широки и щедры, как вечная истина». Таков был его католицизм, и думается, что ни Ницше, ни Бакунин не отказали бы подписаться под такой формулой.

«Нет свободы, — говорит Вилье де Лиль-Адан, — существует только *освобождение».*[41] Поэтому тот, кто рожден мятежником, всегда бунтует против торжествующей силы, какова бы она ни была. Если имя этой силе — Король, он бунтует против короля, а в эпохи владычества народа он бунтует против народа. В средние века он будет еретиком, а в век материализма станет католиком. Его девиз — «один против всех». Его борьба героична и напрасна. Он не пойдет туда, где он рискует быть увенчанным дешевыми лаврами площадного триумфа.

Таков был Барбэ. Пока его мир был заключен в родительском доме, он был республиканцем, когда же горизонт расширился и он понял, что торжествующая сила — материализм, то он вернулся к вере своих отцов — к королю и к церкви, в них познав истинных мятежников против века. В его груди жило «не сердце пошлого триумфатора с глазами, пламенеющими наглостью, а гордое сердце побежденного, переполненное пеплом печали».

Поэтому на печати своей он написал слова гордые и грустные: «Too late» — «Слишком поздно!», поэтому он любил повторять слова Моисея Альфреда де Виньи: «Господи! Ты создал меня сильным и одиноким!».[42]

Лишь в крайнем индивидуализме человек может найти ту точку равновесия своей души, которая примиряет про-

тиворечия его природы, не принося в жертву одно другому и не оскопляя своих страстей. Индивидуализм Барбэ д'Оревильи назывался «дендизмом». Парадоксальная и дерзкая книга его юности, посвященная Джорджу Брёммелю, королю дендизма, «qui fut le roi par la Grâce de la Grâce», «королю милостью Грации»,[43] дает ключ если не ко всей его жизни, то по крайней мере к той «поэме, которую он создал из своей личности», — поэме, так возмущавшей вкусы его современников.

Элегантная дерзость и презрение к общественному мнению — вот что больше всего чарует его в дендизме.

«Люди, которые рассматривают явления лишь с мелочной их стороны, выдумали, что дендизм — это искусство одеваться, удачная и смелая диктатура в области туалета и внешней элегантности. Это в нем есть, безусловно, но кроме того есть еще многое. Дендизм — явление человеческое, социальное и духовное. Это вовсе не платье, существующее как бы само по себе. Напротив, дендизм — это известная манера носить его. Можно быть одетым в лохмотья и оставаться денди...[44] Денди собственным, частным авторитетом ставит свой закон над теми законами, которые царят в кругах наиболее аристократических, наиболее приверженных традициям». Из последних слов явствует, что если Барбэ д'Оревильи избрал знамена католицизма и монархии, чтобы бороться против торжествующего материализма и демократии, то дендизм привлекал его как мятеж против аристократических косностей.

В какие элегантные парадоксы облекает он свою апологию *тщеславия,* лежащего в основе дендизма!

«Что такое тщеславие? Любовь это, дружба или гордость?

Любовь говорит любимому существу: "Ты моя вселенная!".

Дружба: "Ты мне подходишь", но чаще: "Ты утешаешь меня".

Гордость же молчалива. Она как король одинокий, праздный и слепой; корона закрывает ему глаза. Тщеславие

владеет вселенной менее узкой, чем любовь. То, чего достаточно для дружбы, ее не удовлетворяет. Если гордость — король, то тщеславие — королева; она окружена, деятельна и прозорлива, и корона ее не на глазах, а там, где она красит ее красоту».[45]

У дендизма нет законов. Он весь в индивидуальности, в крайнем утверждении своей личности, на которое способны только англичане. Барбэ д'Оревильи проводит такую параллель между героями французской и английской элегантности: между Джорджем Брёммелем и графом д'Орсэ:

«Д'Орсэ нравился всем настолько естественно и страстно, что даже мужчины носили медальоны с его портретом. Денди же нравятся только женщинам — нравятся, возбуждая ненависть. Д'Орсэ был королем любезного радушия. Радушие же относится к чувствам, совершенно неведомым денди. Подобно им, он владел искусством туалета, не блестящим, но глубоким, и потому, конечно, верхогляды смотрели на него как на преемника Брёммеля. Но дендизм вовсе не грубое искусство завязывать галстук. Есть денди, которые никогда не носили его. Пример — лорд Байрон, у которого была такая прекрасная шея. Кроме того, д'Орсэ внушал страсть к себе, и долгую. Из них одна осталась исторической. Денди же любимы лишь спазмодически. Женщины, которые ненавидят их, тем не менее отдаются им и за то имеют счастие, которое дороже всего: ненависть свою сжимать в объятиях. Что же касается до очаровательной дуэли д'Орсэ, тарелкой швырнувшего в голову офицера, непочтительно отозвавшегося о св. Деве, и дравшегося за нее, потому что она была женщина, а он не мог допустить, чтобы оскорбляли даму в его присутствии, то что может быть более французского и менее денди?».[46]

Согласно этим идеалам созданы все герои романов Барбэ д'Оревильи, от виконта де Брассара[47] до графа Равила де Равилес,[48] от Кавалера де Туша[49] до аббата Жеоэля де Круа-Жуган.[50]

И не был ли сам Барбэ д'Оревильи вполне достоин своих героев, когда на вызывающие слова Бодлэра: «В сво-

ей статье вы осмелились коснуться интимных сторон моей личности. Я поставил бы вас в довольно неловкое положение, если бы послал вам вызов, так как вы как католик, кажется, не признаете дуэли?» — он выпрямился и отвечал: «Страсти мои я ставлю всегда выше моих убеждений. Я к вашим услугам, милостивый государь».[51]

Обладая такими свойствами ума и души, Барбэ д'Оревильи не рискует стать писателем популярным, так как, чтобы полюбить его, надо дойти до той степени сознания, когда начинаешь любить человека лишь за непримиримость противоречий, в нем сочетавшихся, за широту размахов маятника, за величавую отдаленность морозных полюсов его души. Вся красота Барбэ в том, что он не боялся своих противоречий, а спокойно носил их в себе, зная, что между двумя противоположными остриями вспыхивают наиболее яркие молнии сознания.

Анатоль Франс едко замечает, что он был непримиримым католиком, но веру свою исповедовал предпочтительно в богохульствах. Но не надо забывать, что католицизм был для него «познанием добра и зла», что уже само по себе отчасти богохульство. И потом ведь «если он мыслил как католик, то воображение его всегда оставалось языческим» (Греле).

Он сказал Анатолю Франсу: «Для Господа нашего Иисуса Христа было большим счастием, что он был Богом. Как человеку ему не хватало характера».[52] Одному другу, который, встретив его однажды утром перетянутого, с вытянутой талией, сказал ему: «Черт побери, д'Оревильи, вы однако ловко затянуты в этот сюртук!», он отвечал: «Если бы я в настоящую минуту причастился святых тайн, я бы лопнул».[53] В таких словах нет богохульства, а есть известная фамильярность с Богом, свойственная умам гордым и верующим. С полным правом в ответ на эти обвинения Барбэ д'Оревильи мог бы повторить слова, которые он влагает в уста одного своего героя, аббата Перси: «Разве недостаточно много сражался я за честь Господа и его святой церкви, чтобы он милостиво простил мне дурные привычки, при-

обретенные на его службе, и не придирался к формальностям.[54] Когда после сражения при Мальплакэ Людовик XIV воскликнул: "Кажется, я оказал Богу достаточно услуг, чтобы иметь право рассчитывать на лучшее отношение ко мне",[55] то, конечно, он никогда не был лучшим христианином, как в это мгновение. Искренняя вера часто позволяет себе эти фамилиарности с Богом, которые глупцы принимают за смешные непочтительности, а лакейские души и философы за гордость. Предоставим же болтать этим господам. Для нас же, которым уважение к королю никогда не мешало свободному обращению с ним, — это совсем иное».[56]

Рассказывая в романе «Chevalier des Touches» про роялистов, критиковавших Бурбонов, Барбэ замечает: «Они жаловались на Бурбонов, как жалуются на любовницу. А жаловаться на любовницу — это значит лишний раз свидетельствовать о степени своего обожания».[57]

Но все эти психологические утонченности не были оценены современниками Барбэ. «Во Франции оригинальность не имеет родины; ее ненавидят как призрак благородства. Посредственности всегда готовы того, кто не похож на них, укусить тем укусом десен, который не причиняет боли, но пачкает».[58] И, конечно, эти беззубые и пачкающие укусы были всё-таки чувствительны Барбэ, гордившемуся тем, «что, проходя чрез много несчастий и испытаний жизни, он всегда сохранял чистыми свои белые перчатки». К таким пачкающим укусам он, без сомнения, относил и те недоразумения, которые постоянно возникали по поводу его романов и рассказов. Он был моралистом и боролся против Дьявола и его обольщений, а между тем его самого считали поэтом греха и извращенности; его наиболее католическое произведение — роман «Le prêtre marié» было изъято из продажи распоряжением Парижского архиепископа, а когда появились «Les Diaboliques», Барбэ д'Оревильи писал в одном из своих писем: «Само собою разумеется, что "Diaboliques" с их заглавием не претендуют быть молитвенником или "Подражанием Христу". Но они, тем не менее, написаны моралистом и христианином, который стремится к

верности наблюдения, хотя бы и дерзкого, и верит, что сильные художники могут рисовать всё и что живопись их всегда будет нравственна, если только она трагична, если только она передает ужас тех явлений, которые они описывают. Лишь равнодушные и глумящиеся могут быть безнравственными. Автор же этой книги верит в Дьявола и в его власть над миром, поэтому он не насмехается и истории эти рассказывает вовсе не для того, чтобы напугать чистые души. Не думаю, чтобы тому, кто прочтет "Les Diaboliques", захотелось бы в жизни повторить их. В этом мораль книги».[59] Но Барбэ д'Оревильи был слишком художник, чтобы не приходить в восторг от удачных и законченных творений исконного врага своего, дьявола. Он был как тот французский инженер в «Тарасе Бульбе», который во время осады польского города казаками, видя их атаку, бросил заряжать свою пушку и стал им аплодировать и кричать: «Bravo, messieurs zaporogui!».[60]

Однажды Барбэ рассказывал Пеладану содержание одной своей повести (это была последняя из «Diaboliques» — «Une histoire sans nom»,[61] вышедшая отдельной книгой), «повести любви и счастия столь преступного, что одна лишь мысль о нем приводит в ужас и чарует (да простит нам Господь!) — чарует той чарой, что тот, кто испытывает ее, сам становится соучастником»... Когда Пеладан, придя в ужас от того наказания, которому Барбэ подверг своих героев, пытался оправдать их примерами истории и искусства, Барбэ д'Оревильи взял его за руки и сказал торжественно: «Дьявол — великий художник, и это Его вы слышали только что. Но не следует допускать, чтобы произведение, вами написанное, было освещено адскими огнями, когда вы имеете честь быть христианином». В этих словах высказался весь Барбэ-художник.[62]

И всё-таки, несмотря на совершенство и необычайность своих произведений, несмотря на импонирующую красоту своей личности и своей литературной роли, Барбэ д'Оревильи навсегда останется лишь *подземным классиком,* лишь напрасным фейерверком ума, страсти и вдохновения.

III. СОВРЕМЕННИКИ О БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

О Барбэ д'Оревильи существует довольно обширная литература. Ему посвящено несколько книг, из которых самая ценная и полная принадлежит перу Греле, и много десятков газетных статей. Наиболее беспристрастная из оценок его произведений была сделана Реми де Гурмоном[63] в большой статье, ему посвященной. Анатоль Франс после смерти его дал «Temps» блестящую характеристику[64] — тонкий, остроумный и убийственно злой портрет последнего шуана. Статья Жюля Леметра[65] интересна как документ отрицательного отношения к Барбэ. Поль де Сен-Виктор был один из первых, околдованных им, и слова его, приводимые здесь, взяты из статьи, появившейся в «La Presse» в конце 50-х годов.[66] Они подтверждают тот неимоверный комплимент, который был сказан Виктором Гюго Сен-Виктору: «Стоит написать целую книгу лишь для того, чтобы вы написали об ней одну страницу».[67]

Пеладан был последним из сердец, завоеванных Барбэ: он его узнал лишь в старости.[68]

Отражение фигуры Барбэ д'Оревильи в этих четких и формулирующих умах, иных враждебных, иных сочувственных, может дать почувствовать живой трепет его личности.

Барбэ д'Оревильи, — говорит Реми де Гурмон, — это одна из самых оригинальных фигур в литературе XIX века. Весьма вероятно, что он еще долго будет вызывать любопытство и надолго останется одним из немногих как бы подземных классиков французской литературы. Алтари их в глубине крипт, но верные спускаются туда охотно, между тем как храмы великих святых к солнцу раскрывают свою пустоту и уныние. В области слова они немного то, что «любовники» в жизни. Семьи сторонятся от них, к ним боятся подойти, но на них смотрят и гордятся тем, что их видели. Они отнюдь не чудовища. Напротив, их находят слишком красивыми, слишком свободными. Медленно и с осторожностью священники и профессора изгоняют их из библиотек и прячут их в глубине шкапов: выставленные на

свет, блещут мораль и разум. Но всегда существуют люди, которые смеются над моралью и не уважают разум. Те грешники, что сохранили нам Петрония и Марциала, в наши дни Ламартину предпочитают Бодлэра, Барбэ д'Оревильи — Жорж Занд, Вилье де Лиль-Адана — Додэ, Верлэна — Сюлли Прюдому. Из этого следует, что существует две литературы: одна, которая соответствует консервативным стремлениям человечества, а другая — разрушительным. Таким образом, ничто не может быть ни разрушено вполне, ни вполне сохранено. Каждый в свою очередь выигрывает в лотерее, и культурным людям это доставляет неистощимую тему для разногласия.

Барбэ д'Оревильи не из тех людей, которые предрасполагают к банальным восторгам. Он сложен и капризен. Одни смотрят на него, как на христианского публициста, как на Вейо-романтика, другие кричат о его безнравственности и о его сатанинской дерзновенности. И это всё есть в нем: отсюда все противоречия, которые существовали в нем не только в сменах, но и одновременно. Сперва он был афеем и имморалистом; но когда духовный переворот кинул его обратно к религии, он остался таким же имморалистом, как вначале, и это казалось невероятным. Никто и даже он сам, быть может, не знал, соединялся ли его бодлерианский католицизм с истинной верой. Про Шатобриана говорили: «он верит в то, что он верит». Барбэ д'Оревильи, наоборот, был так уверен в своей вере, что дозволял себе всякие вольности, даже свободу быть ей неверным. Отчасти это происходило и оттого, что он изучил историю церкви достаточно глубоко, чтобы знать, что лучшие и наиболее ей пользы принесшие католики были в то же время великими язычниками. Как нормандец, он не способен на глубокую религиозность, но глубоко привязан к некоторым формам религиозных традиций. Он индивидуалист до скандала; авторитет он может выносить лишь в виде той идеи, которую он сам себе создал. Полный нежности к своей родной земле, он покидает ее без сожаления, чтобы позже опять вернуться к ней с любовью. Рожденный в среде, чья

культура вся в традициях, он чувствует потребность в новых устоях и уходит на завоевание их с безоглядностью искателя приключений. Характер его лишен гибкости, и потому ему предстоит долгая борьба. Пятьдесят лет понадобится ему для того, чтобы дрожащей рукой прикоснуться к славе.[69]

Барбэ д'Оревильи обладает истинным характером романиста — редким характером. Он интересуется жизнью. Это связывает его с Бальзаком. Любовь людей, их слова, их жесты для него явления глубоко серьезные, даже когда они комичны. Он истинный социолог. Общество для него абсолютно. Флобер рядом с ним — физик, для которого жизнь безразлична: он взвешивает и измеряет вещество. Но воображения в Барбэ больше, чем наблюдения. Когда он внимательно всматривается в жизнь, он начинает там замечать вещи, видимые лишь для него одного. Другими словами, в тот самый момент, когда ему кажется, что он наблюдает, он фантазирует. Реальность для него только предлог, лишь исходный пункт. Это поэт, и как романист он может быть ближе к Теофилю Готье, чем к Бальзаку. Он любит слова ради их самих и складывает фразы лишь ради их звучности. Литературная чуткость его очень велика. Ему стоило многого простить неловкости стиля страстно им любимому Бальзаку. Красота формы сделала его снисходительным к тем идеям, которые вызвали бы его гнев, будучи выражены плохим языком.[70]

«Les Diaboliques» — это расцвет гения Барбэ д'Оревильи. Если бы эта книга принадлежала перу Бальзака, она была бы шедевром Бальзака. Страсть красноречивую, экспансивную мы находим повсюду у Барбэ д'Оревильи, но здесь страсть со сжатыми губами, страсть без жестов. Недостатки «Les Diaboliques» мы почувствовали лишь после Флобера. Отнесенные же к их настоящей эпохе, такие рассказы, как «Dessous de carte d'une partie de whist», не имеют иных несовершенств, чем те, что в настоящее время портят нам впечатление «El Verdugo» или «La Grande Bretèche».[71]

Анатоль Франс так писал о Барбэ д'Оревильи[72] после его смерти:

«Мне довольно трудно составить себе справедливое представление о характере Барбэ д'Оревильи. Я его видел всегда. Для меня это воспоминание детства, как статуи на Pont d'Iéna, у подножия которых я играл в серсо в те времена, когда на диких и цветущих склонах Трокадеро[73] еще можно было собирать кашки, клевер и кукушкины слезки.

У меня не было никакого определенного мнения об этих статуях. Я смутно различал, что это были люди, которые за узду держали каменных лошадей. Не знаю, были ли они безобразны или красивы, но я чувствовал, что они были зачарованы, как свет солнца, который сладко купал меня, как свежие вздохи ветра, которые я вдыхал с радостью, как деревья пустынной набережной, как смеющиеся воды Сены, как весь мир. О, я это прекрасно чувствовал. Но я не знал, что колдовство было во мне и что это я сам, такой маленький, сияющий радостью, наполнял всю неизмеримую вселенную. В девять лет субъективность впечатлений окончательно ускользала от меня.

Первые встречи мои с г-ном д'Оревильи относятся к этой райской поре моей жизни. Моя бабушка, которая его немного знала и которую он весьма удивлял, мне показывала его, как редкость, во время наших прогулок.

Этот господин в шляпе с полями из красного бархата, сдвинутой на ухо, с узко стянутой талией, в сюртуке, спадавшем широкой юбкой, который прогуливался, ударяя хлыстом по золотому галуну своих обтянутых панталон, не внушал мне никаких размышлений, так как моим естественным свойством было, — не искать причин явлений.

Я смотрел, и никакая мысль не смущала ясности моего взгляда. Я был лишь доволен тем, что существуют люди, которых легко узнать. Г-н д'Оревильи был, разумеется, из таких людей. И инстинктивно я чувствовал к нему дружбу. В моей симпатии я соединял его с инвалидом, который ходил на двух деревянных ногах, с двумя палками в обеих руках, с носом, выпачканным в табаке и, встречаясь со

мной, говорил мне: “Здравствуйте-с”; со старым учителем математики, одноруким, который красным лицом, украшенным бородой сатира, улыбался моей няньке, и с большим стариком, одетым в одежду из грубой парусины со дня трагической смерти своего сына. Эти четыре лица имели для меня то преимущество над всеми остальными, что я легко мог их узнавать и рад был узнавать их. И еще в настоящее время я не вполне могу отделить г-на д’Оревильи в своих воспоминаниях от учителя математики, от инвалида и от сумасшедшего. Все четверо они для меня сливались с другими памятниками Парижа, подобно статуям на Иенском мосту. Была лишь та разница, что они двигались, в то время как статуи не двигались. Об остальном я не думал.

Двенадцать лет прошли незаметно, и однажды, зимнею ночью на улице du Вас я встретил случайно Барбэ д’Оревильи, который шел в сопровождении Теофиля Сильвестра. Я был с другом, который представил меня. Сильвестр защищал святого Августина, ругаясь при этом, как дьявол. Железным наконечником своей трости он бил о край тротуара.

Барбэ, ударив тоже, высек искры и воскликнул:

“Мы циклопы мостовой!”.

Он сказал это своим голосом серьезным и глубоким. Уже утеряв свою первобытную чистоту, я очень желал понять; я искал смысла этих слов, не мог разгадать его и испытывал истинную боль.

Мне приходилось встречать Барбэ д’Оревильи во все эпохи моей жизни. Я имел честь сделать ему визит в его маленькой комнатке на улице Русселе, где тридцать лет прожил он в благородной бедности.

Барбэ д’Оревильи, одетый в красное, стоял гордый и великолепный в этой поблекшей и голой комнате. Надо было слышать, как произнес он эту трогательную ложь:

— Свою мебель и ковры я отправил в деревню.

Беседа его сверкала образами и неожиданными оборотами.

“Je tisonne dans vos souvenirs pour les ranimer... Vous regardez la lune, mademoiselle: c’est l’astre des polissons... Vous

l'avez vu, terrible, la bouche ébréchée comme la gueule d'un vieux canon...*

...для Господа нашего Иисуса Христа большое счастье, что он был Богом; как человеку ему не хватало характера...".

Всё это говорилось серьезным голосом, в котором, не знаю как, смешивались и ужасающе сатанинское, и очаровательно детское.

И это был старый господин лучшего тона, изысканно вежливый, с величественными манерами.

Без сомнения, он был необычаен. Но как Генрих IV на Pont-Neuf [74] или пальма на крыше купальни Самаритен, он больше не удивлял. Его кафтаны, подбитые красным бархатом, казались чем-то, не скажу обычным, но необходимым.

В сущности, и это делало его столь безусловно любезным, он не хотел никогда никого ни удивлять, ни забавлять. Это он делал лишь для самого себя. Лишь для самого себя он носил и кружевные галстуки и манжеты, как у мушкатеров. У него не было, как у Бодлэра, ужасного искушения изумлять, противоречить, вызывать антипатию.

Его странности никогда не носили характера враждебности. Он был естественно эксцентричен.

В жизни его есть темные периоды: про него утверждают, что в течение некоторого времени он был компаньоном торговца религиозными предметами в квартале Сен-Сюльпис. Не знаю, правда ли это. Но мне хотелось бы, чтобы это было так. Мне нравится, что этот тамплиер[75] продавал четки.

В этом я нахожу забавное возмездие условному со стороны реальности.

Однажды я видел старого трагика в Одеоне, который с челом, увенчанным царскою повязью, и со скипетром в руке изображал Агамемнона. Мысль о том, что этот царь

* Я мешаю уголья в ваших воспоминаниях, дабы их оживить... Вы смотрите на луну, мадемуазель. Это звезда распутников... Вы увидели ее страшною, с пастью, зияющей, словно жерло старой пушки *(фр.)*.

царей женат на театральной уврезке,[76] наполнила меня извращенною радостью.

Представить себе Барбэ д'Оревильи, принимающим заказы монастырского белья, — в этом есть удовольствие еще более изысканное.

Но если подумать, то самое удивительное совсем не то, что д'Оревильи продавал стихари, а то, что он писал критические статьи. Однажды Бодлэр, которого он третировал в своей статье как преступника и великого поэта, подошел к нему и, скрывая свое глубокое удовольствие, сказал:

— Милостивый государь, вы посмели коснуться интимной стороны моего характера. Если бы я потребовал вас за это к ответу, я поставил бы вас в довольно затруднительное положение, так как, будучи католиком, вы не принимаете дуэли.

"Monsieur, — сказал Барбэ: — страсти свои я ставлю всегда выше своих убеждений. Я к вашим услугам".

Он немного хвастался, говоря о своих страстях. Но, надо отдать ему справедливость, он никогда не колебался ставить свои фантазии выше здравого смысла. Двенадцать томов его критики — это самое своевольное, что было когда-либо вдохновлено капризом. Критика его полна гнева и бешенства, оскорблений, обвинений, богохульств и отлучении.

Она сыпет молнии и остается в то же время самым невинным созданием в мире. И здесь д'Оревильи спасен своим гением, своей счастливою ребячливостью. Он пишет, как ангел, как дьявол, но он сам не знает, что он говорит.

Что же касается до его романов, то они занимают место среди самых удивительных произведений нашего времени. Два из них, безусловно, шедевры в своем роде. Я говорю о "L'ensorcelée" и об "Chevalier des Touches".

Стиль Барбэ д'Оревильи — это то, что меня удивляет больше всего: он неистов и нежен, груб и изыскан. Сен-Виктор сравнивал его с теми колдовскими напитками, куда входят одновременно цветы, змеиная слюна, мед и кровь тигра. Это адское питье; но оно по крайней мере не пресно.

Что же касается до философии Барбэ, который был философом меньше, чем кто-либо из людей, то это приблизительно философия Жозефа де Местра. Он прибавил к ней лишь богохульства.

О своей вере он заявлял при каждом удобном случае, но предпочтительно он исповедовал ее в богохульствах. Кощунство для него было приправой к вере. Как Бодлэр, он обожал грех.

Он знал лишь гримасу, лишь маску страсти. Он всегда впадал в кощунство, и ни один верующий не оскорблял Бога с таким усердием.

Не бойтесь. Этот великий богохульник будет спасен. В своей нечестивой дерзновенности тамбурмажора и романтика он сохранил божественную невинность, которая пред престолом вечной Мудрости заслужит ему прощение. Св. Петр скажет, увидавши его:

"Вот Барбэ д'Оревильи. Он хотел обладать всеми пороками, но не мог, потому что это очень трудно и для этого необходимы естественные склонности. Он очень любил драпироваться в преступления, потому что преступление живописно. Он остался самым светским человеком в мире, и житие его было почти монастырское. Правда, он иногда говорил отвратительные вещи; но так как он и сам в них не верил и никого не мог заставить поверить, то это оставалось только литературой, что извинительно. Шатобриан, который тоже был на нашей стороне, своей жизнью издевался гораздо более серьезно над нами"».

Еще при жизни Барбэ д'Оревильи Жюль Леметр писал про него:

«Барбэ д'Оревильи меня изумляет... и кроме того... он меня снова изумляет. Мне цитируют его слова поразительного остроумия, героического полета, которые блеск образа соединяют с неожиданностью мысли. Мне говорят, что он говорит всегда так, что он шествует сквозь жизнь, облеченный в нарочитый костюм, затянутый, надушенный, застывший в позе вечного рыцарства, непрерывного дендизма, непроходящей молодости. Это мастер слова красноречивый, обильный, пышный, изысканный, с султаном

на шляпе, до редкости лишенный простоты... Он внушает мне самое почтительное уважение, но в то же время он меня смущает, пугает, повергает в изумление.

Это не моя вина. Его высокомерные манеры, его громадные жесты, его своевольные пристрастия, его суеверные видения аристократизма, этот страх и любовь к сатане, этот католицизм, не прикрывающий никаких христианских добродетелей, эта выработанная несдержанность, эти вспышки гнева и негодования, эта гордость... всё это мне невыразимо трудно принять.

То, что делает душу Барбэ д'Оревильи столь мало приемлемой для моего радушия, это совсем не то, что он является аристократом в веке мещанства, абсолютистом во времена демократии, католиком в эпоху атеистического знания (всё это я вполне допускаю), неприемлема та манера, с которой он осуществляет всё это. Мне ведомо, что не все души принадлежат эпохе, их породившей, и что есть между нами люди средних веков и Возрождения.

Признаюсь, что я даже очарован тем, что Барбэ д'Оревильи в одно и то же время и крестоносец, и мушкатер, и шуан. Но он осуществляет всё это с такой преувеличенною яростью, с таким явным выставленным самодовольством, что он не таков, как мы, с таким громогласным афишированием, в такой безнадежно театральной обстановке, что недоверие охватывает меня, что та нежная внимательность, которая приподымалась уже во мне навстречу этому выходцу прошлых столетий, колеблется, смущается, переходит в удивление, и я вижу перед собой лишь напыщенного актера, опьяневшего от своей роли.

Самая великая и самая забавная из иллюзий Барбэ д'Оревильи — это, безусловно, его католицизм. Я думаю, что он действительно верит. По крайней мере, он громко исповедал все догматы и охотно "изумляется глубоким прозрениям церкви". Всякое иное учение, кроме католического, он признает отвратительным и извращенным. Наконец, он имеет претензию на целомудренность; в одном из своих романов он мужественно вычеркнул "три строч-

ки неприличных подробностей", представляя себе, вероятно, что других подобных строк нет в его произведениях.

Но я не знаю ничего менее христианского, чем католицизм Барбэ д'Оревильи. Он похож на перо на шляпе мушкатера. Я вижу, что г-н д'Оревильи носит Бога, как кокарду на своей шляпе. Но в сердце? Не знаю.

Все его творения проникнуты чувствами диаметрально противоположными тем, которые должен бы был испытывать истинный сын церкви. Грешники имеют всегда невыразимое очарование для Барбэ д'Оревильи. Он не допускает, чтобы грешник был ничтожеством. Он всегда снабжает их удивительными талантами. Он их видит грандиозными, он их любит, он удивляется им. Почти все герои романов, написанных этим христианином, — атеисты. Он созерцает их с ужасом, преисполненным тайной нежности. Он всегда очарован дьяволом.

Но если немного сомнения примешивается к его наивной и неудержимой симпатии к грешникам, то уже с полной беззаветностью, беспримесной любовью любит он и славит знаменитых денди, великих светских людей, глубоких виверов, непостижимых Дон-Жуанов.

Идеал его жизни сплавлен из Бенвенуто Челлини, герцога Ришелье и Джорджа Брёммеля".[77]

Вот слова Поля де Сен-Виктора:

«Воинствующая церковь не имела борца более дерзновенного, чем этот Тамплиер пера, чья наступательная критика есть постоянный крестовый поход. Непобедимый полемист, он является в то же время писателем гордым и оригинальным. Художника-крестоносца, изобретателя и стилиста в нем можно отделить от борца и метателя парадоксов. Французский язык еще никогда, быть может, не был доведен до столь надменной парадоксальности. Это слияние грубости с изысканностью, насильничества с деликатностью, горечи с утонченностью.

Это напоминает те колдовские напитки, которые изготовлялись из цветов и змеиной слюны, из крови тигрицы и меда».

«Вот писатель-воин, — говорит Пеладан, — которому консервативная партия отказалась дать войска. Без скипетра, без солдат, без одобрения короля и папы, в изгнании и в опале, этот католик с улицы Русселе был последним Хоругвеносцем церкви, последним великим видамом Франции.

Теоретик рухнувшей старины, естественному течению революции и ее завоеваниям противопоставил он свою бесполезную, но героическую смелость.

Творение д'Оревильи — это Роландов рог в Ронсевальской долине монархии, но император с седой бородой не придет плакать над богатырями. Сломанный Дюрандаль достался сарацинам.

Да. Слабый луч славы, который освещает эту память, это — справедливость врагов, удивление перед искусством. Его смерть не тронула никого из католиков: потому что официальный католицизм не больше признает Савонаролл, чем д'Оревильи: пламя одного и гений другого пугают косность этих факиров, ищущих совершенства в отречении от индивидуальности.

Своим убеждением осужденный защищать тех, кто отрекался от него, он на своей печати написал роковой девиз: "Too late" — Слишком поздно.

В Италии времен Возрождения проходят, борются и умирают десятки фигур, достойных цезарского венца, — Пантеон побежденных, но XIX век имеет лишь одного человека, равного им по несчастию — великого и непризнанного.

Один лишь своим четверояким гением обличает неисцелимую глупость эпохи, которая удостаивает славы лишь после долгого грохота рекламы. Единый испил чашу клеветы и непризнания, и то был — Барбэ д'Оревильи».[78]

Такими гранями отразилась личность Барбэ д'Оревильи, этого изгнанника прошлых веков в XIX веке, в понимании и восприятии своих современников. Лучи, ими отраженные, говорят о твердости и драгоценности камня.

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

I

Анри-Франсуа-Жозеф де Ренье родился 28 декабря 1864 года в Гонфлере, старинном и живописном городке, расположенном амфитеатром на холмах около устьев Сены.

В настоящее время ему сорок пять лет. Он в полном расцвете своего творчества. На вид он моложе своих лет. Есть что-то усталое и юношеское в его высокой и худощавой фигуре. Его матово-бледное лицо, продолговато-овальное, с высоким, рано обнажившимся лбом, висячим тонким усом и сильным подбородком, по-девически краснеет при сильном впечатлении. У него бледные голубовато-серые глаза. Монокль придает его лицу строгость и некоторую торжественность.[1]

Во всех его движениях, в костюме, в фигуре есть грустная элегантность цветка, отяжелевшего в расцвете и склонившегося на вялом стебле. Задумчивая гармония, молчаливость и безукоризненная светскость отличают его среди говорливой толпы парижских вернисажей и первых представлений.

Его негромкий, слегка певучий, но гибкий и богатый оттенками голос говорит о замкнутых на дне души залах, о стыдливости духа и о многих непроизнесенных, затаенных навеки словах.

Такие слова придают поэзии сдержанную силу и гармонию.

Самый совершенный и пластический из поэтов Парнаса — Хозе-Мария Эредиа — выдал своих дочерей за двух поэтов: старшую за Пьера Луиса, младшую — за Анри де Ренье.[2]

Как стареющий Лир, он разделил свое царство в области поэзии между своими зятьями.

Если бы средневековый хронограф рассказывал об этом событии, то он прибавил бы, конечно, что одну из них звали «La Grèce antique»*, а другую — «La belle France»**.[3] Впрочем, быть может, он дал бы им иное символическое имя и одну назвал бы «Стилем», а другую — «Поэзией».

В этом бы он совпал с Морисом Баррэсом, который при вступлении своем в академию, заканчивая похвальное слово в честь Эредиа, сказал, намекая на младшую дочь Эредиа, ставшую женою Анри де Ренье:

«Хозе-Мария Эредиа оставил нам бессмертные произведения и целую семью поэтов, среди которой в чертах некоей юной смертной каждый мыслит видеть лик самой Поэзии».[4]

Нет сомнения, что если из поэтического наследия Эредиа проникновение в стиль и дух античного мира досталось создателю «Песен Билитис», то сама крылатая победа поэзии, осенившая такою аполлоническою четкостью сонеты Эредиа, посетила дом Анри де Ренье и избрала именно его среди современных поэтов Франции.

На долю Анри де Ренье выпала счастливая и завидная доля в искусстве: быть собирателем плодов, быть осуществителем упорных исканий, которым были отданы силы нескольких поколений французских поэтов. В нем рафаэлевская, в нем пушкинская прозрачность и легкость.

С законным правом он мог бы применить к себе стих Бальмонта: «Предо мною другие поэты — предтечи».[5]

Как отражение в выгнутом зеркале, в стихе его соединились все завоевания, которые французская поэзия сделала за вторую половину XIX века. Парнасцы, Маллармэ, символисты приготовили ему путь. Сам он не искал новых путей. Он стал поэтом-завершителем.

Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам.

---

* «Античная Греция» (*фр.*).

** «Прекрасная Франция» (*фр.*).

Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. Мрамор стал трепетной теплой плотью.

Малларме замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы. Ренье разбил их и сделал из рассыпавшихся драгоценных камней чувственные и сказочные украшения, подобные тем, которыми украшал наготу своей Саломеи Гюстав Моро.[6]

Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость.

С Малларме Анри де Ренье связан тесными узами дружбы и преемственности. Он был постоянным посетителем вторников маленькой гостиной на Rue de Rome, где создалась и воспиталась школа поэтов девяностых годов. Там не бывало бесед— туда приходили слушать учителя. Лишь изредка, во время нечастых посещений Вилье де Лиль-Адана или Уистлера, слово переходило к ним. Обычно говорил один Малларме, стоя у камина с неизменной маленькой глиняной трубкой в руке. Ренье в этих случаях играл роль предводителя хора. Он сидел всегда на одном и том же месте — на диване по правую руку учителя, и когда речь Малларме иссякала, он подавал ему реплику: на угасающий жертвенник бросал несколько кусков сандалового дерева, и огонь пылал снова. Первое десятилетие его поэтического творчества прошло так у тайного родника поэтической мудрости, напоившего стольких поэтов.

Это были отношения истинного ученичества. Ренье, уже слагавший «Poèmes anciens et romanesques»*, краснел от волнения, как мальчик, после похвалы учителя.

II

В первом сборнике своих стихов «Les Lendemains»** (1885) Анри де Ренье определяет цель своей поэзии как

* «Стихотворения в античном и рыцарском духе» *(фр.).*

** «Грядущие дни» *(фр.).*

желание воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения. Воспоминания! но они не воскреснут под его руками такими, как были. Воспоминание украшает, очищает, преувеличивает, обобщает прошлое[7] —

Я мечтал, что эти стихи будут подобны тем цветам,
Которые рука искусного мастера обвивает
Вокруг золотых ваз, идеально выгнутых.[8]

В этот период влияние Маллармэ чувствуется особенно в выборе символов и форм. Все любимые образы юношеской поэзии Ренье можно вывести из этих слов Иродиады Маллармэ:

... О зеркало, холодная вода!
Кристалл уныния, застывший в льдистой раме.
О, сколько раз в отчаяньи, часами,
Усталая от снов и чая грез былых,
Опавших, как листы, в провалы вод твоих,
Сквозила из тебя я тенью одинокой.
Но горе! В сумерки, в воде твоей глубокой
Постигла я тщету своей нагой мечты...[9]

Двойственность зеркал, темные воды бассейнов, листы, опадающие на поверхность вод, усталость от снов, сумерки над лесными водоемами, «тщета нагой мечты» — эти образы повторяются и текут в юношеской поэзии Ренье.

«Я смотрел, как в воду бассейна падали листья один за другим. Не было ли ошибкой, что в моей жизни я имел занятие иное, чем этот грустный счет часов, лист за листом, над грустными и чуткими водами. Всё чаще падают листья. По два сразу. Слабый ветер, поднявшись, осторожно качает — прежде чем уронить — их, усталые, напрасные. Те, что падают в бассейн, сперва плавают по поверхности, потом набухают, тяжелеют и тонут наполовину. Вчерашние погрузились уже, другие еще бродят по поверхности. Сквозь прозрачность холодной воды, ясной до самого дна, исчервлен-

ного бронзой, видны целые кучи их — потонувших... Лампа горит в углу большой залы, и я стою, лицом прижавшись к окну. Я уже не вижу, как падают листья, но чувствую, как внутри меня самого что-то обрывается и медленно падает. Мне кажется, что в молчании я слышу падение моих мыслей. Они падают с очень большой высоты, одна за другой, медленно осыпаясь, и я принимаю их всем прошлым, что живет во мне. Мертвенное и легкое их ниспадение не тяжелит отшедшими порывами жизни. Гордость осыпается, лепестки славы облетают».[10] (Manuscrit trouvé dans une armoire)*.

Все юношеские поэмы Ренье отличаются этой вечерней меланхолией — усталой и безнадежной.

Нет у меня ничего,
Кроме трех золотых листьев и посоха
Из ясеня,
Да немного земли на подошвах ног,
Да немного вечера в моих волосах,
Да бликов моря в зрачках...
Потому что я долго шел по дорогам
Лесным и прибрежным,
И срезал ветвь ясеня,
И у спящей осени взял мимоходом
Три золотых листа...
Прими их. Они желты и нежны
И пронизаны
Алыми жилками.
В них запах славы и смерти.
Они трепетали под темным ветром судьбы.
Подержи их немного в своих нежных руках:
Они так легки, и помяни
Того, кто постучался в твою дверь вечером,
Того, кто сидел молча,
Того, кто уходя унес
Свой черный посох

* «Рукопись, найденная в шкафу» (*фр.*).

И оставил тебе эти золотые листья
Цвета смерти и солнца...
Разожми руку, прикрой за собою дверь,
И пусть ветер подхватит их
И унесет...[11]

Всё проходит, и в пожелтевших уборах пышной осени поэт чует «запах Славы и Смерти». И ту, которую он любит, он может попросить только о том, чтобы она подержала в руках «три золотых листа цвета Смерти и Солнца» и отпустила их по воле ветра.

Эта грусть характерна для юношеской поэзии Анри де Ренье. В эти годы он видел грустную девушку в барке, на темной реке, в вечерних сумерках. Он ее звал призывным и сладким именем Эвридики. Какие-то древние печали жили в глубине ее снов. Она сидела в лодке и плакала. А напротив сидел павлин, своим ослепительным хвостом наполняя всю ладью. Незапамятная грусть темнила ее глаза, и она говорила голосом древним и истинным, голосом столь тихим, точно он доносился с другого берега реки, с другого берега Судьбы.

«Это я однажды вечером на берегу реки моими чистыми и благоговейными руками подняла голову убитого Орфея, и много дней я несла ее, пока усталость не остановила меня.

На опушке тихой рощи, где белые павлины бродили в тени деревьев, я села и заснула, сквозь сон чувствуя с болью и с радостью бремя священной головы, которая покоилась на моих коленях.

Но, проснувшись, я увидала горестную голову, которая глядела на меня красными и пустыми глазницами. Жестокие птицы, которые выклевали ему глаза, склоняли вокруг меня свои гибкие шеи и гладили перья своими окровавленными клювами.

Я поднялась в ужасе от кощунства; от моего движения голова покатилась между испуганных и молчащих павлинов, и они распускали свои хвосты, которые, о чудо! не были

белыми, но с тех пор и навсегда носили на себе, подобно обличающим драгоценным камням, образ тех священных очей, чей смертный сон кощунственно осквернили они».[12]

И осенние листья, по которым поэт следит падение времени, и те три листа, в которых сохранился запах Славы и Смерти, и эта девушка с головой Орфея — всё это строгие символы одной и той же усталой тоски, которую можно назвать дожизненной, — это тоска предстоящих воплощений.

Линия развития таланта Анри де Ренье отличается правильностью, чистотой и прекрасной четкостью. Когда расходится белый предрассветный сумрак, наступает ясное и чуткое утро. Вот стихотворение, которым Ренье открывает свою книгу «Les médailles d'argile»*, отмечающую первую степень его художественной зрелости:

Снилось мне, что боги говорили со мною:
Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,
Другой с тяжелыми гроздями и колосьями пшеницы,
Другой крылатый,
Недоступный и прекрасный
В своей наготе,
И другой с закрытым лицом,
И еще другой,
Который с песней срывает омег
И анютины глазки
И свой золотой тирс оплетает
Двумя змеями,
И еще другие...
Я сказал тогда: вот флейты и корзины —
Вкусите от моих плодов;
Слушайте пенье пчел
И смиренный шорох
Ивовых прутьев и тростников.
И я сказал еще: Прислушайся,

* «Глиняные медали» (*фр.*).

Прислушайся,
Есть кто-то, кто говорит устами эхо,
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть —
Мы сами...
Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь;
Из всех металлов,
Которые звенят ясно, как радость,
Которые звучат глухо, как слава,
Как любовь, как смерть;
Но самые лучшие — я сделал из глины
Сухой и хрупкой...
С улыбкой вы будете считать их
Одну за другой,
И скажете: они искусно сделаны;
И с улыбкой пройдете мимо.
Значит, никто из нас не видел,
Что мои руки трепетали от нежности,
Что весь великий сон земли
Жил во мне, чтобы ожить в них?
Что из благочестивых металлов чеканил я
Моих богов,
И что они были живым ликом
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле
И что они, божественно, — мы сами...[13]

Это стихотворение раскрывает целое миросозерцание и основы поэтического метода. Кто-то с двойным луком и двойным факелом стоит один среди мировой жизни. Это

тот, кто божественно — мы сами. Это сочетание Смерти и Эроса и отожествление их с внутренним сознанием своего «я» — ключ ко всем символам Анри де Ренье — разнообразным, но говорящим об одном. Это центр одного круга, который в каждом из отдельных произведений представлен лишь отрезком дуги. Все «медали» дают изображение «Лика Невидимого», и самые прекрасные из них те, которые сделаны «из глины сухой и хрупкой», потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолетностью всех явлений; «всё преходящее есть символ».[14]

В этом понимании мира скрыта новая грань творчества Ренье. Перевернув несколько страниц «Медалей из глины», мы читаем такой сонет — «Пленница»:

«Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала. Рука моя знает вес твоей упругой груди,[15] вкус, и цвет, и линию, и извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится мое желание.

Ты поставила между нами ночь и лес; но наперекор тебе, верный твоей вероломной красоте, я обдумал твою форму, рассеявшуюся в глубокой тьме, и воссоздам ее такой же. Брезжит заря.

Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, в котором ты стояла обнаженная; пленная в косном веществе безвозвратно —

Будешь ты извиваться в нем, немая и гневная на то, что я связал тебя — живой и мертвой навсегда — в мраморе или в глинистой земле».

Вот скульптурная пластика образов. Вот строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов.

III

Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последователь-

ного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример Анри де Ренье поможет нам разобраться во многом.

Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма.

Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с микеланджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма. Это чистое противуположение классицизму — реакция в форме антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона и углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров. Путь, пройденный от «El Verdugo» до «Les illusions perdues»,[16] это путь разработки фона — не больше. Этот реализм, как противуположение быта — страсти для оттенения ее, еще нагляднее, чем у Бальзака, выражен в романах Барбэ д'Оревильи, который строил характеры более произвольно, более анекдотично.

Страсть Мериме, замкнутая сухостью внешних линий, взвивается на дыбы внутри самой себя. Страсть у Стендаля анатомически расчленена, разъята на основные побуждения, формулирована с точностью законодательного текста. Это уже фундамент психологического реализма.

Реализм второй половины девятнадцатого века, хотя учится у Бальзака и Стендаля, но основан на внутренней борьбе с идеалом театральной романтической страсти. Флобер наперекор всем своим вкусам замыкается в реалистической дисциплине «M-me Bovary». Мечта об оперных декорациях и театральных жестах сквозит сквозь строгую археологию Саламбо. Предтечи эстетства 90-х годов, Гонкуры всю изысканность своего стиля расточают на живопись

помойных ям большого города, совершенную живопись обыденности, подставляя на место романтической тенденции: «безобразие — прекрасно». Романтизм чувства претворяется у них в «трогательное», что так роднит «Жермини Ласерте»[17] с русским романом. Благодаря нарочитой предумышленности своего натуралистического метода, Зола меньше, чем другие, сумел скрыть свой романтизм, перенеся движение романтической страсти с обезличенного человека на толпу, на машину, на стихийные отправления города.

Возникновение реализма на почве романтической идеи не есть исключительное свойство романтизма. Каждое художественное движение, которое исключительность своего устремления сосредоточивает на одной стороне искусства в ущерб другим, совершает этим переоценку ценностей и, отвлекши нас на время от старых форм, в конечном своем результате приводит к новой гармонической концепции реализма.

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма.

Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его.

Отношение художника-символиста к миру реальностей точно определено словами Гёте:

«Всё преходящее есть только символ».

Символизм, окончательно принятый и преступивший грани литературной борьбы, становится всеобъемлющим: всё в мире — символ, все явления только знаки, каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита. Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душою художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах: люблю человека за то, что он смер-

тен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, по тому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира.

«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что всё тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолетна, как дыхание ветра и оттенки неба»[18] (А. де Ренье).

Приляг на отмели. Обеими руками
Горсть русого песку, зажженного лучами,
Возьми... и дай ему меж пальцев тихо стечь.
Потом закрой глаза и долго слушай речь
Журчащих вод морских и ветра трепет пленный,
И ты почувствуешь, как тает постепенно
Песок в твоих руках... и вот они пусты.
Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты
Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных
Смешает как пески на отмелях прибрежных...[19]

(А. де Ренье)

Символизм символистов-декадентов был склонен к тому, чтобы принимать характер законченного образа, требующего своей разгадки. Символисты постоянно срывались в область построения более или менее сложных загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях. Тогда символизм, соседствуя с аллегорией, как бы противоречил самой идее реализма, основанной на анализе и наблюдении.

Но с того момента, когда *всё преходящее* было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова всё внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого определенного точного смысла; но символизм придал всем

конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки, видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами.

Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души.

Реализм был преимущественно изображением «nature morte». Даже характер человека часто изображался реалистами совершенно с тою же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна, изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желанье спрятать самого себя в обилии вещей — вот черты реализма.

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, всё случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.

Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое «я», но мировая первооснова человеческого самосознания, тот, кто у Анри де Ренье держит «двойной лук и двойной факел и кто есть божественно — мы сами».

Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего *Я*, а мир, опрозраченный сознанием человеческого *Я*, становится одним символом.

«Всё преходящее есть только символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Всё имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному.

IV

«Во мне есть двойственность, — признается Анри де Ренье, — я символист и реалист одновременно; я люблю и символы, и анекдоты, и стих Маллармэ, и мысль Шамфора».[20]

В годы юности, когда он в своем творчестве был еще всецело символистом, его привлекала аналитическая литература. Любимыми книгами, оказавшими решительное влияние на его творчество, были, как сообщает Поль Леото: «Liaisons dangereuses», «La chartreuse de Parme», «La Faustin», «Salammbô» и «M-me Bovary».[21]

Анекдот, в симпатии к которому признается А. де Ренье, не был в числе приемов недавнего реализма. Прошлая эпоха была склонна видеть в анекдоте нечто антихудожественное.

Между тем аналитическая литература моралистов XVII и XVIII веков любила анекдот, пользовалась им, черпала из него свои выводы, приводила его как иллюстрацию своих положений, собирала анекдоты как человеческие документы. Анекдот возник из притчи. Он вошел в литературу из разговора, как едкие зерна просыпанной в беседах соли и перца. Анекдот необходим тому, кто занят анализом характеров; анекдот — это характерная черта; то, что разнится с общим правилом. Недавний реализм, связанный с общими тенденциями научного исследования XIX века, искал законов, описывал, «как всегда бывает», и потому совершенно не нуждался в услугах анекдота; даже дискредитировал самое понятие его.

Для нео-реализма анекдот вновь получает значение. Художники начинают улавливать «преходящее», в котором сочетаются символизм с импрессионизмом. Для этого полезен анекдот — потому что это одна черта, один штрих, одно впечатление личности. Анекдот — это один из необходимых инструментов нового метода реализма.

Мы видели, как А. де Ренье хотел закрепить стихом ускользнувшее мгновение, запечатлеть «Лик Невидимый» в хрупких медалях из глины, заполнить камнем то пространство, в котором только что стояла обнаженная Нимфа, од-

ним словом — наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение.

Но этот художественный порыв неосуществим. Что остается от прошлого? Вовсе не общая архитектура событий, которую воссоздает впоследствии историк, а мелкие детали, подробности, оставшиеся в памяти, часто имеющие самое отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но в них именно следует искать самого ценного, той «связи, которая, вопреки всему, существует между явлениями», того тайного трепета жизни, который отмечает прохождение явления, преломленного в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания. Умирающий граф Гермократ в рассказе Ренье того же имени говорит про себя:

«Можно было думать, что я — надменный старик — в уме перебираю снова планы кампаний и дипломатические ходы, и, когда палкой на песке аллей я чертил знаки и фигуры, все почтительно предполагали, что я развлекаю свою память, вспоминая порядок маневров и шифры тайных корреспонденций. Но я не думал ни о войнах, ни о делах, ни о принцессах в зеркальных беседках. Мой сын, из великих войн я вспоминал иногда то какой-нибудь блик солнца на лезвии шпаги, то маленький цветок под копытом коня, то известный трепет, известный жест, ничтожные подробности, таинственно закрепленные в моей памяти. Я вспоминал закрытую дверь, шелест бумаги, улыбку чьих-то уст, влажность чьей-то кожи, запах букета — неуловимейшие оттенки; они то, что есть в нашей жизни самого мимолетного, самого беглого и потому воистину согласованного с нашей собственной призрачностью».[22]

Эти слова, проникнутые грустью, характерной для Ренье- юноши, дают точный и верный анализ его собственной художественной памяти. Воспоминание встает для Ренье с массой мелких и четких деталей, в которых запах, цвет и осязание смешиваются тесно и неразрывно. Его изобразительный метод определяется этим характером его восприятии. Он не дает непрерывно связанной картины, а лишь

отдельные блики и точки, которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную. В основу метода он кладет «несвязанность художественно необходимую». Несвязанность эта чисто логическая и внешняя, потому что в глубине ее всегда подразумевается единый центр, от которого и к которому стремятся все лучи, не связанные между собою только на видимой периферии. «Всё имеет значение лишь в той перспективе, которая создается случаем». Метод, созданный для изображения впечатлений внешнего мира, приобретает еще более сосредоточенную силу, когда он применяется для обрисовки человеческих характеров.

«Человек, объясняющий свои поступки, уменьшает себя. Каждый для себя должен сохранить свою тайну. Всякая прекрасная жизнь слагается из отдельных моментов. Каждый бриллиант единственен, и грани его не совпадают ни с чем, кроме того сияния, которое излучают они... Всё имеет значение только в той перспективе, в которой случай располагает те осколки, в коих мы переживаем себя.

Судьба окутывает себя обстоятельствами, усвоенными ею. Есть некий тайный отбор между ветхим и вечным в нас самих... Всё только перспектива, только эпизод...».[23]

Вот основа того метода, которым пользуется Ренье для изображения характеров, вот смысл той прерывности, которую он считает художественно необходимой. Прерывность лежит в самой основе наших восприятии жизни, и, перенесенная в искусство слова, она дает приблизительно те же самые эффекты, которых живописцы ищут в принципе разделения тонов. Теперь понятно, какое значение для изображения характеров при этом методе получает анекдот. И напомним, что Гонкуры, истинные предтечи нео-реализма, единственные из реалистов прошлой эпохи, широко пользовались анекдотом.

V

Все приведенные цитаты, определяющие характер видения и метод изобразительности Анри де Ренье, взяты нами

из первой его книги прозы «Яшмовая трость». В ней собраны три цикла рассказов, представляющих три ступени, определяющих высоту того фундамента, на котором построен весь *oeuvre* Ренье. «Черный трилистник» — это лирическая проза, еще не различающаяся ничем от его стихов, «Сказки самому себе» несут в себе первые, еще не высвободившиеся из нутряных покровов символа, рассказы, «Истории о маркизе д'Амеркэр» — это уже побеги тех широких и вольных эпическо-лирических повествований, которые нас пленяют в его романах.

Книга «Яшмовая трость», в которую входят эти отдельные циклы рассказов, является как бы музыкальной увертюрой или символическим порталом, вводящим в совокупность всего последующего творчества Ренье-романиста.

В символических барельефах, фризах и надписях, украшающих фронтон, карнизы и стены этого портала, можно уже прочесть все основные темы, черты и фигуры всех последующих произведений Ренье.

Это редкое, может быть единственное в истории литературы, явление, чтобы первая юношеская книга заключала в себе с такой исчерпывающей полнотой все лейтмотивы, на которых напишется весь *oeuvre* плодовитого и многообразного поэта. Причину этому нужно искать в гармоничности таланта А. де Ренье и в той необычайно четкой и простой линии, которую представляет развитие его творчества. То, что мы называли формулами его метода, на самом деле вовсе не формулы, а только символы и концентрации того, что потом растворится в широком и прозрачном реализме.

Вслед за «La canne de jaspe»* (1897) вышел первый большой роман Ренье «La double maîtresse»** (1900), кладущий основу тому интимно-историческому роману, который им создан и утвержден в «Le bon plaisir»*** (1902); но если «Le bon plaisir» дает еще некоторые исторические про-

* «Яшмовая трость» (*фр.*).
** «Двойная возлюбленная» (*фр.*).
*** «Прихоть» (*фр.*).

фили[24] — и Людовика XIV, и маршала Маниссара, осады Дортмута, то «La double maîtresse» точно так же, как и «Les rencontres de M. de Bréot»* (1904), дает только картины быта, характера и нравов конца XVII и начала XVIII веков. Сюда же относятся повести из книги «Les amants singuliers»**, из которых одну — «La courte vie de Balthazare Aldramin, vénitien»***, сам Ренье считает, вместе с историями о маркизе д'Амеркэр, лучшим, что было им написано.[25]

«Le mariage de minuit»**** (1903), «Les vacances d'un jeune homme sage»***** (1903), «Le passé vivant»****** (1905), «La peur de l'Amour»******* (1907), «La flambée»******** (1909), «L'Amphisbène»********* (1912) — шесть романов из современной жизни. Но XVIII век и Венеция всюду сквозят под этой прозрачной живописью текущей жизни, придавая всем фигурам и словам особенную прелесть и историческую глубину.

VI

Анри де Ренье не бытописатель и не психолог — он изобразитель характеров, нравов, пейзажей и intérieur'ов.

Среда, которую он описывает, — это старое французское дворянство, помещичья аристократическая Франция замков, парков и строгих отелей. Восемнадцатый век, сказали мы, всюду сквозит под его масками текущей жизни и просвечивает сквозь узоры современности. Но на самом деле это вовсе не XVIII век, а старая культура Франции, то неизменно прекрасное, коренное, внутреннее, на чем держится всё французское искусство. Это мы, определяющие

* «Встречи господина де Брео» (*фр.*).

** «Необыкновенные любовники» (*фр.*).

*** «Короткая жизнь Бальтазара Альдрамина, венецианца» (*фр.*).

**** «Полуночная свадьба» (*фр.*).

***** «Каникулы скромного молодого человека» (*фр.*).

****** «Живое прошлое» (*фр.*).

******* «Страх любви» (*фр.*).

******** «Первая страсть» (*фр*)

********* «Амфисбена» (*фр*)

стили по внешним их признакам, называем это XVIII веком, так как именно в XVIII больше всего и нагляднее выразилась душа старой Франции. Но для Анри де Ренье эта душа никогда не умирала. XVII век и его строгость, быть может, даже ему ближе, чем XVIII. Роман «Passé vivant» весь построен на эффекте этой двойственности, под всеми явлениями современности с ее автомобилями и электричеством он обнаруживает другие слои жизни и духа как историческую подкладку ее.

Мы, согласно эпохе действия, разделили его романы на исторические и современные. Это деление чисто условное. Ни в тоне, ни в характере описаний между ними нет разницы. Разница — в туалетах, в стиле обстановки, в укладе жизни. Он обладает такою уверенностью и убедительностью письма, что его исторические романы, несмотря на их историческую точность, кажутся нам современными, а современные имеют тот характер законченности и то чувство культуры, которые делают их историческими.

В романах Ренье, если не считать «Le bon plaisir», нет никаких намеков и указаний на политические события и принятые грани в истории. Прочтя все романы Ренье, можно не заметить, была ли великая революция, империя, республика, настолько исторический центр тяжести лежит не в событиях, а в характерах, настолько проникнуты они той внутренней, интимной жизнью Франции, на которой лишь слабо отражаются политические бури.

«XVIII siècle»*, который мы чувствуем у Ренье, — на самом деле основной фон всей французской культуры, не связанный ни с каким веком. Но в частности к веку Людовика XV и к Италии времен Казановы он питает глубокую любовь.

Если искать для Ренье сравнений и аналогий (которые бывают всегда весьма приблизительны и неверны), то его хотелось бы сопоставить с Тургеневым. Их объединяет аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским

* «XVIII век» (*фр.*).

гнездам, прозрачная ясность видения жизни. Но если углубить это сравнение, то оно окажется не в пользу Тургенева. Тургенев своей артистической утонченности, которая ставит его так отдельно среди русской литературы, учился у французов. Во французской школе письма он взял именно те черты, которые только теперь нашли свое окончательное воплощение, свой претворяющий синтез в прозе Ренье.

То, что у Анри де Ренье осуществлено окончательно в образах и формах, столь легких и прозрачных, что под ними не чувствуется ни творческого усилия, ни напряжения многих поколений, подготовивших эту свободную текучесть, то у Тургенева существует лишь как указание направления, лишь как обетование возможностей.

Реализм Тургенева, легкостью которого мы восхищаемся, всё же гораздо тяжелее и плотнее, чем трепетные и сквозящие краски Ренье. И в то же время у Ренье больше жизненной полноты, так как по всем его произведениям разлита благоуханная и свежая чувственность, настоящее латинское чувство живой и влюбленной плоти, которого лишен стыдливо и мечтательно идеализирующий женщину славянин — Тургенев.

Анри де Ренье может давать уроки прекрасной и не ведающей стыда чувственности. Его гениальность вся в золотых пропорциях чувств, мыслей и образов.

Если среди современных французских романистов Анри де Ренье уступает в тонком и едком анализе современности Анатолю Франсу, Морису Баррэсу — в дерзком субъективизме и изощренности чувствований, Полю Адану — в эпической широте и мужественности замыслов, то как изобразитель характеров, как скульптор человеческих масок, как создатель лирического пейзажа, как чистый и беспримесный поэт современного романа Анри де Ренье не имеет равных.

В настоящее десятилетие Анри де Ренье принадлежит первенство во французской прозе настолько же, как и во французской поэзии. Это уже совершившийся факт, молчаливо признанный его современниками.

Признание его главой французской литературы еще не стало общим местом, но оно уже висит в воздухе. Еще какая-нибудь одна новая книга, еще одно движение в застывших струях общественного мнения, и его усталая аристократическая голова навсегда станет несвободной от тяжелого золотого венца.

VII

Недавно Анри де Ренье избран во Французскую академию[26] на кресло Мельхиора де Вогюэ, занявшего в свою очередь кресло Низара. В этом наследовании нет исторической преемственности настолько же, как ее не было при избрании Анатоля Франса, который, как известно, заступил место Фердинанда Лессепса. В сущности, если бы академия заботилась о преемстве историческом, то А. де Ренье следовало бы стать преемником именно Анатоля Франса; не потому чтобы он был его литературным продолжателем (этого в действительности нет; Анатоль Франс, кажется, даже не любит А. де Ренье как художника), а потому, что Ренье для поколения символистов является таким же характерным представителем чисто латинского гения, вне всяких иных культурных примесей, каким А. Франс являлся для поколения парнасцев. Так же, как и А. Франс среди парнасцев (напомним, что он был редактором сборников «Парнаса»), А. де Ренье стоит на одном из первых мест, но немного в стороне от своих сверстников. Он не переживал всех крайностей отрицаний и утверждений, которые отличали героев первых схваток за символизм. Будучи символистом, он всегда оставался «классиком» в самом лучшем и жизненном значении этого слова. Он не делал никогда неверных шагов в творчестве: произведения его первой юности отмечены тою же зрелой уравновешенностью и ясной мудростью, как и страницы, написанные теперь, в эпоху полного расцвета его таланта. Это свойство опять-таки роднит Ренье с Анатолем Франсом.

Но вместе с тем Ренье и Франс глубоко различны. А. Франс — великий художник мысли, в своем утончен-

ном скептицизме достигший интимнейших оттенков лиризма; А. де Ренье совершенно чужд мысли; русский читатель, не воспринявший внутренних ритмов латинской культуры, прочтя романы Ренье, будет смущен этим отсутствием мысли: ни одного афоризма на всем пространстве его произведений. А. де Ренье говорит только формами, образами и оттенками. Он никогда не подчеркивает, нигде не подписывает пояснения. В то время как А. Франс является великим сизелером-чеканщиком афоризмов, Ренье — лирик действительности, настолько чуткий и стыдливый, что каждый прорыв образа в голую логическую формулу ему кажется бесстыдным и антихудожественным. Только кое-где в стихах, только кое-где в первой своей книге прозы «La canne de jaspe» Ренье иногда приподымает маску, вводя символы, которые наглядно символичны. Но он быстро отошел от наивного аллегорического символизма конца восьмидесятых годов. Он видит реальности жизни настолько опрозраченными и тонкими, настолько чувствует их непрерывную изменчивость, что каждый закристаллизованный символ кажется ему грубым и мертвым. Ренье не символист, он реалист, воспитанный в школе символизма. Под каждым образом реального мира для него таится символ, но не выявленный. Его стиль хочется сравнить с текучей водой, на поверхности которой ярко отражаются облака, деревья и синее небо, между тем как из глубины сквозят камни и травы, растущие на дне, и глаз воспринимает и образ внешнего мира, и образ мира внутреннего одновременно и в то же время не смешивает их никогда в одно зрительное впечатление. Это уподобление верно не только для поэзии Ренье, но и для его романов: под формами современной жизни для него сквозит прошлое Франции, под масками людей прошлых столетий угадываются лица современных людей; из глубины старых парков выходят фавны и кентавры, грусть затаена на дне радости, за радостной чувственностью прячется меланхолия, и прелесть Ренье в том, что он не разделяет и не смешивает их, а любит одинаково и с любовью воссоздает противоречия жизни, не-

примиренные и непримиримые, немного трагические, немного смешные и всегда радостные.

Особая светлая элегантность отмечает каждую фразу, написанную А. де Ренье. Всё в нем просто, ясно и прозрачно. Никакой сложности, никакой преднамеренности. И это делает то, что Ренье наверно останется одним из самых трудных писателей для понимания русского читателя. Я не думаю, что когда-нибудь его романы в русских переводах станут любимы русской публикой. В нем есть та беззаботная радость танца, которая неизбежно покажется нашему пониманию, воспитанному на произведениях, обремененных наглядностью мыслей, поверхностной и бессодержательной. Никто из привязанных к немецким классикам не оценит ни прекрасной чувственности его образов, ни чисто ронсаровского восприятия античного мира. Нам, славянам, так же как и немцам, вершины латинского гения доступны лишь до определенной высоты: выше разреженность прозрачного воздуха не дает нам возможности существовать. В то время как Анатоль Франс находится еще целиком в области нашего понимания, Анри де Ренье некоторыми пиками превышает его.

Избрание в академию А. де Ренье вскоре после избрания Баррэса знаменует моральную победу поколения символистов. Для символистов она наступила раньше, чем для парнасцев: когда из того поколения первым был избран Эредиа — Парнаса уже давно не существовало как группы. Между тем «символизм» существует и творчески, и жизненно.

ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

I. «МУЗЫ»

В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить и упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова.

Эта непризнанность не является ни случайностью, ни несправедливостью, ни неожиданностью.

Она истекает из основных свойств его творчества и личности.

О жизни его известно мало. Он родился во Франции в 1870 г.[1] Юношей посещал Маллармэ. Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай,[2] откуда он возвращался в Европу редко и на короткие сроки. Первые книги были изданы им в Китае и не поступали в продажу. Лишь совсем недавно в издании Mercure de France было собрано почти всё, написанное им.

Это «L'arbre» — том, в котором собрано пять его драматических произведений.[3] (Теперь он переиздан в трех томах[4] с первыми варьянтами каждой драмы).

Книга его философских статей — «L'art poétique».

«Connaissance de l'Est» — поэмы в прозе о Китае.[5] И «Cinq grandes odes»[6] (Ed. Occident).

Произведения Клоделя, по выражению Реми де Гурмона, являются «ликером, немного крепким для висков

нашего времени»,[7] а «Музы» — едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора.[8]

Появление «Муз» четыре года назад[9] прошло незамеченным во французской литературе, и только у очень немногих вырвались восклицания восторга.

«Я люблю, — писал тогда Вьеле-Гриффин, — опьянение этого танца слов, который широко и свободно бьет о землю подошвами сандалий и ступает по водам и по воздуху материальной стопой. Если мы прочтем эту оду без задней критической мысли и вновь перечтем ее, чтобы исследовать строй ее красоты, то мы почувствуем себя обогащенными удивительным гимном, сильными новой уверенностью, и на языке нашем останется вкус сочных и здоровых плодов сада вечного».[10]

Питающий свою душу тремя подземными ключами: восточной сокровенной мудростью, католицизмом и эллинским архаизмом, воспитавший свою мысль на Эсхиле, Плотине и Лао-Тзе, в данном произведении Клодель являет себя исключительно со стороны эллинства.

Свою ветвистую и широкошумную мысль он замыкает здесь строгой и сложной формулою Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренно к полнозвучному складу его ума, получает в руках его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу.

К «Музам» можно применить слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара[11]:

«Что сказать о планах этих поэм, подобных лабиринтам, где читатель, надеющийся ежеминутно найти нить, которая даст ему понимание произведения, видит каждое мгновение выход, замыкающийся перед ним? Начиная свою поэму, он весь переполнен высокой идеей о судьбе победителя; он чувствует себя ослепленным наплывом образов и мыслей, которые брызжут во все стороны. Он не пытается — что было бы мало поэтично — прямо выразить главную идею; он развертывает одну за другой, никогда не теряя из виду общего, отдельные системы тут же возникающих мыслей.

Так, развивая некоторое время один порядок мыслей и давая им то форму мифа, то форму поучения, он вдруг останавливается, хотя еще не дошел до точки, где применение сказанного к победителю становится ясно для читателя, и берет другую нить, которую он, быть может, оставит немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только в конце он собирает все эти различные нити и соединяет их в единую, из которой смысл всей поэмы встает для нас с полной ясностью. Переплетая с искусством различные порядки идей, Пиндар не позволяет своим поэмам разделяться на отдельные и независимые части, которые могли бы иметь значение сами по себе, и достигает того, что держит напряженным внимание читателя, который лишь в самом конце открывает ту цель, к которой вели все эти перепутанные дороги».

Сам Пиндар выражает это, говоря, что восхваляющие гимны перелетают, как пчела, от одной темы к другой,[12] и называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков.[13]

Заменяя нравственную дидактику Пиндара сложной и утонченной идеологией европейского ума, насыщенного всеми богатствами восточных религиозных построений, Клодель в законах древней лирики находит форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую к воплощению современной мысли.

Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль — образ.

Клодель взял у Пиндара метод его вдохновения и претворил в нем пламя новой европейской мысли. Из закона лирического разнообразия и краткости он создал совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей.

«О, грамматик! В стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия», — говорит он. Вот ключ его метода.

Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издали и с другой стороны в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не досягающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослепленному сознанию уже не дорогами, а лучами срединного пламени.

Эти сложнейшие построения целой пиндаровской поэмы Клодель осуществляет иногда на пространстве одной строфы или одного периода, что придает его стилю необычайную краткость и энергию.

Возьмем как пример строфу «Муз», посвященную Клио. Срединная и конечная мысль такова: Клио — муза истории — записывает лишь ту тень, что человечество оставляет за собою. Первый радиус: Клио с пишущим острием в руке, подобная той, что ведет счеты. Затем огромный скачок — и путь с иной стороны: «Говорят, что тот пастух был первым живописцем, который, разглядывая на скосе скалы тень своего козла, углем обвел рогатое пятно». Но мозг читателя, уже вспомнивший грациозную и банальную легенду о возникновении живописи, снова обманут: для Клоделя важна сейчас не идея живописи, а идея тени. Это устремление прерывается поэтому вопросом: что же такое перо?.. — И здесь новый скачок, молниеносный полуответ на недоговоренный вопрос, заключенный в скобки: «Не подобно ли оно тени на солнечных часах?», который переносит нас на новый круг представлений о внутреннем времени, как бы о том, что лишь осознанное с пером в руках отмечает час в нашей душе, вне же этого нет представления о времени.

После скобок назревший вопрос о пере заканчивается: «Что такое перо, как не острие человеческой тени, движущееся по белой бумаге?».

Вставка в скобках обманула нас: она породила представление о солнечных часах, и этот подсознательный образ уже подхвачен и стал первенствующим; сам человек является тем медным треугольником, который отбрасывает тень на доске солнечных часов, и пишущее перо — лишь острие этой тени.

И мысль забегает вперед по намеченному пути и делает вывод: значит, не в человеке, а где-то за его спиной источник света, и лишь падающей тенью бытие его свидетельствуется на земле. Здесь вспоминается Платонова пещера и тени, видимые узниками на противоположной стене ее.[14]

Но пока читатель думает об этом, Клодель наносит два удара, один за другим, две мысли, неожиданные и в то же время мудро подготовленные всем предыдущим:

«Пиши, Клио, каждому явлению сообщай характер подлинности»; и затем, без всякого перерыва, на той же строке: «Нет мысли, которой наша собственная непрозрачность не оставила бы возможности записи».

Теперь радиусы стремятся со всех сторон и определяют своими направлениями идеальную точку, находящуюся в их средоточии: «Ты — наблюдательница! Ты — руководительница! Ты, записывающая нашу тень!», и главная мысль встает, как солнце, в тяжелом золотом ореоле исходящих от нее идей. Этот же чисто логический, сложный и сосредоточенный метод творчества, выявленный нами на примере одной строфы, проходит через всё произведение целиком, и все отдельные части Оды Музам находятся в таком же органическом и скрытом соответствии друг к другу и к целому, как эти отдельные части одного периода. Это создает, разумеется, большую сложность построения, для понимания которой необходима руководящая нить.

В заглавии, под именем «Музы» (Ода) значится: «Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр». Этот античный саркофаг, на одной стороне которого изображены девять Муз, а на других — Эрато, предлагающая вопрос Сократу, и Каллиопа, протягивающая восковые дощечки Гомеру, вакханки, сатиры, грифоны, играющие волчицы и

маски по углам, — был найден в усыпальнице семьи Акциев, находился сначала в Капитолийском музее, а затем Наполеоном Первым был перевезен во Францию.

Вместе с саркофагами, найденными на виллах Медичи и Пакко, этот луврский саркофаг, украшенный музами, является важнейшим археологическим документом для определения их свойств и взаимоотношения, превосходя при этом упомянутые совершенством исполнения и полнотой композиции.

Все девять муз встают на одной из сторон этого саркофага, каждая со своими атрибутами, каждая несущая в себе откровение своей мысли, и в то же время связанные в один порыв единством общего движения.

«Хочу рассказать, — восклицает Клодель, — в каком движении я увидал их остановившимися, и как они сплетались одна с другой и не только тем, что каждая рука сжимала протянутые к ней пальцы».

Ставя себе исключительно эту задачу — дать глубочайшую идею сосредоточия хоровода девяти Муз («Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!»), — Клодель не останавливается на археологических спорах об именах отдельных муз, возникших относительно этого саркофага, и в некоторых случаях, руководимый одной психологической правдой, называет их, совершенно произвольно, смешивая, например, Эрато с Эвтерпой. Но эти подробности могут быть уловимы лишь для тех, кто имеет этот саркофаг перед глазами.

Согласно именам, данным Клоделем, музы на луврском саркофаге встают в таком порядке слева направо: Клио, Талия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена.[15]

Весь стиль саркофага говорит о смешении Диониса и Аполлона, и музы являются мостом от одного к другому, что скрыто уже в самом происхождении корня их имени от μανια — безумие или μαντια — пророчество.

В первой же строке своего гимна Клодель отмечает и безумие и пророчественность, скрытую в музах:

«Девять муз и Терпсихора посередине! Узнаю тебя, Сивилла,[16] узнаю тебя, Мэнада!»[17] Обращение к Терпсихоре подчеркивает ту же мысль, ибо танцем Дионисово безумие превращается в Аполлонов строй, так как «что сталось бы с хором без танца? Кто иная созданием безвыходных фигур могла бы двинуть восемь неукротимых сестер вместе, чтобы собрать вино бьющего ключом гимна?».

Вся первая строфа оды проникнута дыханием дионисийской ярости, воплощенной в Терпсихоре, но ярости, уже преображенной и сдержанной: она вся порыв, ее лицо «пламенеет ликованием оркестра», но в ней то аполлоническое движение, которое «не нарушает гармонии линий»; ни одна складка ее одежды не дрогнет, и лишь приподнятая рука, «нетерпеливая ударить первую меру», приподымается и одна выдает то внутреннее волнение, которое сейчас прорвется звуком «тайной гласной», из которой рождается слово.

Безумие музы — это утрата земного и низшего разума ради утверждения в глубинах духа. Без этого безумия невозможно было бы то единство, которое заставляет Клоделя воскликнуть, охватив взглядом весь барельеф: «Девять муз, и ни одной нет лишней для меня». Напрасно он пытается назвать их по именам; их нельзя расчленить, как нельзя расчленить законченную вполне фразу, и надо всеми чувствами пока преобладает чувство безусловного единства. Этот «клубок живых женщин» является ему «глубочайшим механизмом речи» — «фразой матерью», в которой всё держится и живет таким соответствием и равновесием частей: «Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Но творческий вопрос, обращенный поэтом к подсознательным своим безднам, вырвался, и его не вернуть: «Он навсегда доверил его вещему хору неугасимого эхо». Из чьих уст прозвучит ответ, кто первая проснется в глубине души? Полимния ли, пробуждающая вещи их именами? Урания — геометрическая мысль, схожая с Афродитой? Или Талия — охотница, наблюдательница жизни? В молчании молчания первым слышится вздох Мнемозины, ибо в па-

мяти гнездятся творческие корни духа; память — отвес духа; «она — связь того, что вне времени, с временем, воплощенным в слове»; «она — соотношение, выраженное прекрасным числом».

«Тебе, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды!».

Этим восклицанием заканчивается вступительная часть, главная мысль которой — это тайна возникновения художественного произведения из творческого вопроса, брошенного в живой механизм Девяти.

Теперь произведение начинает рождаться: «из глубины ночи поэма бьет во все стороны сверкающими трезубцами молний». Но где вспыхнет она солнцем? О чем она будет говорить? Поэт не хочет связать себя никаким планом; его цель — отдаться вольному потоку всех девяти течений. Поэтому, едва он произносит имя Одиссея («Нам предстоит согласовать задачу более трудную, чем твой возврат, терпеливый Одиссей!»), как его мысль отвлечена в сторону стройными громадами трех величайших поэм, вдохновленных музами: Одиссеей, Энеидой и Божественной комедией, которые он вызывает в нескольких ослепительных образах, и вновь возвращается к требованию безграничной лирической свободы: «Прочь всё это: всякая указанная дорога скучна нам... Пусть не будет рабьим мой стих, но таким, как морской орел, который ринулся на большую рыбу, и ничего не видно, кроме ослепительного вихря крыльев и клочьев пены!»... Здесь пределы влияния «Нимф питающих и невидимых», муз, рождающих порыв к творчеству и жажду безграничной свободы. Начинается воплощение, и с ним первые узы: «Вы не покинете меня, умирающие Музы?».

Вот первая из них, «подательница, неутомимая Талия», рыщущая в человеческих зарослях. Поэтому в одной руке у нее пастуший посох (pedum), а в другой — комическая маска, «рыло жизни» — «западня уподоблений» — «превращающая формула».

И рядом с нею Клио, «наблюдательница и руководительница», муза истории, «записывающая нашу тень».

После муз вдохновляющих черед муз вдохновенных — «работниц внутреннего звука».

Святая пламенница духа Эвтерпа подымает большую беззвучную лиру — сложный прибор пленения мысли, похожий на сручье ткача, — инструмент, который помогает произносить речи и составлять фразу, который помогает вдохновению и определяет соотношение и тождество.

Этот логический прибор приводит мысль к еще более простому и древнему инструменту мысли — к циркулю Урании.

Есть бездны, которых не осилить ни прыжку Терпсихоры, ни диалектике Эвтерпы, — «нужен угол, нужен циркуль, который властно раскрывает Урания», и нет такой системы мыслей, подобной группе отдаленнейших звезд, которую нельзя было бы измерить расходящимися ветвями циркуля, устремленными из одной точки, как протянутой рукой. Циркуль — знак числа, скипетр ритма: «и поэт не споет свою песню, если не будет в ней меры». «Ты, грамматик!» — восклицает в этом месте Клодель, обращаясь мысленно к своему творчеству, — «в стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия». Эта мысль (которую мы уже комментировали выше) вызывает образ Трагедии, являющейся средоточием путей, ведущих со всех концов мира. Клио, записывающая пути судьбы, стоит на одном конце хоровода; Мельпомена — преображение судьбы в едином мгновении — на другом.

Трагедия — разрешение ряда судеб и случайностей в единой объединяющей формуле. Когда определен знак и час действия, «Парки во всех концах мира вербуют чрева, которые родят актеров, им нужных», и предназначенные судьбой актеры входят в мир «связанные с неизвестными фигурантами, которых они еще узнают и которых они не узнают никогда, с теми, которые выступят в прологе, и с теми, что явятся лишь в последнем акте». Создание поэмы подобно развитию трагического процесса в человечестве: мысли ничего не знают друг о друге, но связаны тайными нитями, и поэт — предводитель хора — должен обучить их,

как актеров, так, чтобы каждая появлялась и уходила, когда надо.

Так проходит перед слушателями весь хор муз: рождающая Мнемозина; выявляющая Терпсихора; наблюдательница Талия; записывающая Клио; Эвтерпа, мерящая вселенную мыслью; Урания, измеряющая ее пропорции числом, и трагическое сосредоточие жизни — Мельпомена.

И вот наступает черед той, которая стоит в самой середине хора, обернутая с ног до головы покрывалом, как певица. Полимния — муза человеческого голоса. Когда человек сам становится инструментом и смычком, — «тело очищается от своей глухоты, и сознающий себя зверь звенит в переливах его крика». Песня этой музы голоса творит словом. Как Господь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: «да будет», так поэзия-Полимния говорит каждой вещи — «да пребывает», и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности.

Поэт должен уметь сказать то, что каждая вещь «хочет сказать».

«Есть неистощимое торжество жизни; есть целый мир, который должен быть восполнен; есть ненасытимая поэма, которую суждено питать сборами всех жатв и всеми плодами.

— Земле я оставляю эту задачу; сам же улетаю к пространству, открытому и пустому».

Этими словами заканчивается повествовательно-философская часть оды, и под ногами читателя один за другим разверзаются два лирических провала.

Утомленная отвлечениями мысль возвращается к самой конкретной из муз — к Терпсихоре. Терпсихора безумна и пьяна не чистой водой и не воздухом вершин, а красным вином и алыми розами, липкими от меда. Вся горячая, вся умирающая, вся истомившаяся, она протягивает руку поэту. Муза становится женщиной. Только что отвлеченные функции муз объединялись найденным именем, звучавшим в голосе Полимнии; теперь совершается воплощение, более полное и совершенное: творчество становит-

ся женственностью, мрамор становится плотью, богиня шепчет слова страсти:

«Слишком, слишком долго ждать! Возьми меня! Разве ты не понимаешь, что желание мое от тебя? Возьми меня, потому что я не могу больше...».

Поэт чувствует физическое прикосновение ее руки к своей руке, и от этого прикосновения распадается видение; он остается один, отвергнутый, брошенный вовне — посредине мира.

Тогда в порыве тоски, охваченный одиночеством, он подымает последнюю завесу души. Срединное пламя страдания, к которому со всех сторон вели пути всех муз. И античный саркофаг, и сложный механизм творческого восторга, и ритмические соотношения одной музы к другой — забыты. В ожившем мраморе Терпсихоры скользнуло нечто слишком личное, слишком интимное, слишком человеческое. Это уже не Терпсихора. В лике ее он узнал черты той, которая была с ним на корабле, когда он покидал Европу, и явилась ему «Музой в морском ветре, косматою мыслью на носу корабля».

Они были одни друг с другом, потерянные в чистом пространстве, где самая почва — свет. Они плыли на восток; а на западе, в той стороне, откуда они плыли, разгоралось каждый вечер «зарево, насыщенное всем настоящим, Троя реального мира, охваченная пламенем».

Эта смутная мысль о Европе, которую он покидает, как Эней, на корабле, «нагруженном грядущими судьбами Рима», вырывает у сдержанного и строгого Клоделя гордое самопризнание:

«Я — фитиль мины, тлеющий под землей. Этот тайный огонь, который меня точит, разве не запылает он в ветрах? Кто вместит великое человеческое пламя?»

Но экстаз любви вдруг прерывается словами: «О обида! О возмездие!». Что произошло? «Разве не чувствуешь ты моей руки на своей?» — И он, действительно, почувствовал се руку на своей руке... И, обернувшись, увидел, что он отвергнутый, брошенный, один посредине мира.

«Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах»...

Имя Эрато произносится впервые в последних строках оды. Она изображена в хороводе Девяти, но Клодель намеренно ни разу не назвал ее; даже ее лиру он передал в руки Эвтерпы. Но на боковом рельефе саркофага есть отдельное изображение Эрато, о котором было упомянуто. Она стоит перед Сократом, опершись на алтарь; на голову ее закинут край одежды, и руки, и стан ее, и часть алтаря покрыты складками широкой хламиды. Сократ приподнял руку и как бы вопрошает ее. Она, обернувшись вполоборота, пристально смотрит ему в глаза тем вопрошающим и упорным взглядом, в котором уже заключен ответ,— взглядом, пластически передающим тот внутренний и как бы чужой голос, который четко и ясно дает ответ в глубине души в то мгновение, когда вопрос осознан до конца.

Эрато — муза философии, но она же муза любви.

«Тебе судьба вручила жребий влюбленных, — говорит поэт Аполлоний, — твоими заботами смягчаются неукротимые души девственниц, от имени Эрота твое благозвучное имя»...[18]

Раскрываются три последние ступени творчества: слово, женственность, любовь.

Таким образом, вот порядок, в котором для Клоделя раскрывается тайна единства муз («Ничто не могло бы существовать, если бы вас не было девять!»):

Мнемозина — память; Талия — наблюдение; Клио — запись; Эвтерпа — диалектика; Урания — ритм; Мельпомена — трагическое единство; Полимния — поэзия; Терпсихора — женственность; Эрато — любовь*.

* Следует отметить, что в этой системе Клоделем совершенно упущено имя Каллиопы, музы эпической поэзии и старшей из муз для древнейших греческих поэтов. Клодель Каллиопу заменил Мнемозиной и имел, думается, на это внутреннее право, так как в своем делении на место внешнего проявления муз он ставил повсюду их творческую сущность: хоровод девяти не мог бы представить для него совершенного единства, если бы в нем отсутствовала скорбная муза времени — Мнемозина.

II. КЛОДЕЛЬ В КИТАЕ

I

Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений — более терпких, более острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбудителем чувствительности, чем здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда всё, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу.

Лишь с тропических пейзажей Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана,[19] с разымчивой чувственности креола Парни,[20] да с усталой улыбки островитянки Жозефины Богарнэ на портретах Прюдона,[21] начинается в искусстве то, что мы вправе назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам старым и настоявшимся. Источником его экзотизма послужил ближний Средиземноморский Восток: байроновская Турция, байроновская Греция.[22] Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго, увезший оттуда не знание страны, но память звучных имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе.[23] (Вспомните, что «Эрнани» — не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо—Мадрид).

Романтизм создал лжевосточный стиль — «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль видел Каир интимнее,[24] а Теофиль Готье — Константинополь[25] — реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа[26] соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана напоминали четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика, «Martyres» и «Itinéraire» Шатобриана[27] и «Путешествия» Ламартина.[28]

Второе поколение романтиков — реалисты и парнасцы — более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля,[29] Испания и славяне для Мериме[30] играли ту же роль, что Карфаген для Флобера[31] и Персия для Гобино.[32]

В тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа[33] романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их — патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти, который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара — и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, — это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром изобразительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство луч-

ших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован, и, конечно, не Клоду Фарреру, пытающемуся придать ему остроту извращенного эстетства Ж. Лоррэна, — спасти его.

Экзотизм романтиков, который наполнил собою всё девятнадцатое столетие от одного края до другого, был основан почти целиком на чувстве зрения. Для романтиков видимый мир со всеми своими оттенками и переливами начал существовать как бы впервые, и расцвет географического экзотизма был следствием этого открытия. Отсюда и эти постоянные соответствия литературы и живописи.

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны, психологический ру́сский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души— для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже[34] свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны, открытие архаической Греции перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille vengeur» Сюареса[35] и «Музы» Клоделя свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру — Сюарес и Клодель — это начало новой эры классицизма. «Местный колорит» романтиков постепенно уступал документам национального стиля.

Вкус к дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии.[36] Жюдит Готье, обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотике,[37] осно-

ванной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.[38]

Символизм до известной степени был лишь реакцией против зрительной изобразительности, к которой привела «couleur locale»* романтиков, зашедших в тупик театральных декораций.

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артюр Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото,[39] потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для того, чтобы искать его в далеких странах.

Во втором поколении символистов, одновременно и в литературе, и в живописи, возникают — два художника, которые, почти в одно и то же время, покидают Францию для поисков новой духовной родины и уезжают в противоположные стороны земного шара — Гоген на Таити, Клодель в Китай. Оба они едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а в поисках первобытной и здоровой человеческой пищи. Они не вернутся в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики, и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут *жить* в избранные ими страны.

Гоген и Клодель не схожи друг с другом, ни по своим задачам, ни по характеру таланта, — но тем ярче встает единство той новой ступени сознания, которую они означают.

Гоген — покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской», и

* Местный колорит *(фр.)*.

уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать опрощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических,[40] а не моральных, и что Толстому достаточно было выйти за ворота яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же — юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность без всяких мыслей об «опрощении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствия между Робинзоном, естественным человеком Руссо — с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена[41] — с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

Этот оборот спирали разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где восемнадцатый век видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянулся сотни веков до начала нашей всемирной истории.

Гоген — перед девочкой таитянкой Теурой[42] и Клодель — перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...».[43] От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравнению с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель ушли искать человеческих первоистоков и

окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), вспрыснутая в жилы, и морфий — находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном,[44] представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона — социолога. Все черты — очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году, когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город», безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон писал о нем:

«Всегда существовали высшие люди, которые, не имея склонности направлять цивилизацию, предпочитали жить вдали от нее. Этот, имя которого почти неизвестно, никогда не занимался расталкиванием своих собратьев. При первой возможности, обреченный и суровый, он уехал в отдаленное консульство. Там пещерой себе он избрал разрушенную пагоду и созерцает желтолицых муравьев, уверенный, что его души они не увидят. Но эти подробности не заинтересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят...».[45]

Что повлекло Клоделя в Китай?

Ключ к этому, равно как и ко всему его творчеству, мы найдем в одном символе, им излюбленном.

Когда свои пять трагедий он собрал в одну книгу, он назвал ее «Дерево» («L'arbre»). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево.

«Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их. Нагнувшись, я коснусь пальцем своей ноги»[46] («Отдых седьмого дня»).

В «Златоглаве», написанном до отъезда в Китай, мы находим такую страницу, которая может быть его личною исповедью:

«Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда приступы горькой и черной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым. и я задыхался в том воздухе, которым дышат все. Мне нужно было уединение, для того чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы всё пройдем, — оно здесь, и мера времени для него иная. Сколько послеполудней я провел у его ног, опоражнивая свое сознание от всяких шумов.

Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе! Ты само — одно непрерывное напряжение, одна воля — высвободить свое тело из мертвого вещества. Как ты сосешь землю, внедряя и распростирая во все стороны свои сильные, свои проницающие корни! А небо! как ты воздымаешься в нем! Как напрягаешься — ты всё — в своем дыхании — в своей листве — лике огня!

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, — вся земля и всё небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо,

как и ты. Я не хочу утерять свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви, голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я пришел вопрошать вас,— глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которою вы питаетесь».[47]

Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве. Китай случайно оказался его путем. «Разве мне нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?» — говорит он устами того же Златоглава.[48]

Однако не без тайного смысла судьба связала его не с Индией, не с Персией, не с Сиамом — героическими странами легенд и богов, но с Китаем, где человек стоит на земле в свой естественный малый рост, в своей будничной и трудовой обстановке, где обыденные подробности жизни овеяны тысячелетиями устоявшейся земледельческой мудрости. Клодель, — утонченнейший представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли. В Китае, где всё построено в точную меру человеческого роста, тем глубже для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере.[49] Он нашел в Китае «самого древнего человека», то «дерево», которое научило его воле и мудрости. Одинокий между людей, Клодель неуклонно ищет общества деревьев, в каждом из них угадывая и точно отмечая вековое усилие воли, жест преодоления.

В «Познании Востока» он оставил страницу, раскрывающую на один момент его душу, в то время как он ехал в Китай.

Во время остановки на Цейлоне, вечером, он ходил по отмели, о которую разбивалась пена «Львиного» Индийского океана. Виднелись пальмы, «похожие на скелеты барок и животных». Пустой, безлиственный лес казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся напитанная чистейшими лучами, бросала столб света на воды,

как луна. Кокосовая пальма, «склоняясь над морем и звездой, делала жест, точно простирала свое сердце к небесному огню».[50]

Клодель, глядя на этих, еще невиданных, братьев своего духа, размышлял:

«У нас дерево растет прямо, как человек, только неподвижно; внедряя свои корни в землю, оно стоит, простирая руки. Здесь же священный банан вырастает не из единой точки: с него свисают нити, которыми он возвращается искать грудь матери; он подобен храму, рождающему себя из себя. Но я хочу говорить о кокосовой пальме. У нее нет ветвей, и на вершине ствола она возносит султан листьев. Пальма — это образ триумфа. Она кидает ввысь пышную вершину и изнемогает от бремени своей свободы. В жаркие дни она раскрывает листья в экстазе счастья, и в том месте, где они расходятся, видны черепа кокосовых орехов, точно головы детей.

Кокосовая пальма делает жест, точно она раскрывает свое сердце».

«Я вспомню об этой ночи, когда буду возвращаться», — думал он.

III

Ученые, размышляя о возможностях беседы с обитателями иных планет, не нашли способа общения иного, как посредством геометрических чертежей. Для того, кто в первый раз посещает чуждую страну, нет иного пути к познанию темного строя человеческого духа, как молитва и геометрический чертеж молитвы — архитектура храма.

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду.[51]

Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

Страшный нищий с одним глазом, полным крови и воды, обозначил начало его пути. Рот без губ, съеденных проказой, был открыт до корней зубов, желтых, как кости. От лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищих стояли по обеим сторонам дороги. Самого старого звали королем нищих. Он был безумен со дня смерти своей матери и ее мумифицированную голову носил с собой под одеждой.[52] Две старухи пели нескончаемую жалобу с долгими замираниями и икотой, выражая отчаяние, согласно ритуалу бедных.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель пошел к ней прямиком по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы. Вся земля была одно кладбище и говорила о множестве сменившихся поколений.

Он прошел между убежищем для престарелых домашних животных и колодцем для трупов новорожденных девочек, которых убивают родители, чтобы избавиться от лишнего бремени. Колодец был завален камнями, так как он был полон. Рядом рыли новый.

Перейдя через поле, засеянное бобами, он подошел к башне в семь этажей и услышал перезвон колокольчиков и удары барабана. Он прошел по трем дворам и трем храмам.

Под первым портиком стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго — главного — храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершенный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижности», — подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные Будды: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

Бонзы в серых одеждах, с бритыми головами, совершали богослужение: коленопреклоненные, они простирались перед истуканами, пели литании, а один мерно ударял о колокол бронзовой палочкой.

В третьем храме сидели четыре бонзы, как статуи Будды. Их сандалии остались на земле перед ними.

«Оторванные от земли, без ног, невесомые, они восседают на собственной своей мысли. Сознание собственного бездействия достаточно для пищеварения их духа», — думал Клодель.

Выходя из пагоды, через сад, в котором стояли — бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенные скульптуры и между ними Аматофу, поднимающийся на небо в вихре пламени и демонов, он размышлял:

— Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Не его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всею стопою стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизует пространство, и Будда — князь мира там пребывает со всеми богами... Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые подымаются изящным взмахом, обращает всё движение и все изгибы линий к небу; они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость, благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев.

Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружевится в сияющем воздухе. Храм здесь — это балдахин, приподнятые углы которого подвязаны к облаку, а идолы земли стоят в его тени.[53]

...Точно так же, как пагода системой своих дворов и зданий обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противопоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей — это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог — каждый колокольчик — это неразличимый для наших ушей голос своего неба, и неожиданный звон подвешен в нем, как капля.

...Вот всё, что я знаю о Пагоде. И я не знаю ее имени...

Ознакомившись с геометрической проекцией буддийской молитвы, Клодель пожелал узнать китайскую религию Разума и посетил конфуцианский храм.[54]

В торжественном зное после полудня, по извилистой улице пришел он в отдаленный квартал города, где всё веяло опустошением и разорением. Главный вход в ограду храма был заперт засовами, полусгнившими в своих гнездах. Старая китаянка, короткая и коренастая, как свинья, отперла для него боковой вход.

«По пропорции двора и галерей, его обнимающих, — сказал себе Клодель, — по широким пространствам между колоннами, по горизонтальным линиям фасада, по тождеству этих двух громадных крыш, которые одним и тем же движением поднимают свой черный и мощный выгиб, по симметричному расположению двух маленьких павильонов, которые предшествуют храму, своими осьмиконечными крышами придавая приятность гротеска строгой цельности храма, — здание это, в котором применены только одни основные законы архитектуры, являет мудрое зрелище *очевидности;* это красота, которую можно назвать классиче-

ской, так как она всем обязана утонченнейшему соблюдению правил».

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечек, на которых были записаны краткие, предварительные моральные наставления, привела его к порогу храма. Зала была широка и высока и казалась еще более пустой чьим-то таинственным присутствием. Молчание в покрывале сумрака наполняло ее. Ни украшений, ни статуй. С обеих сторон по стенам между занавесей он различил большие надписи и перед ними алтари. Посредине храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами под золотою крышею ковчега, обрамлявшего его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столб, на котором были написаны четыре знака.

«В надписи таинственно то, что она говорит, — думал Клодель, — никакой момент здесь не отмечает ни возраста, ни места, ни начала этого знака, стоящего вне времени: это лишь уста, которые вещают. Он есть. И предстоящий лицом к лицу созерцает предписание, имеющее быть усвоенным. Возвещаемый из глубины пролетов ковчега в отдалении своих потемневших позолот, между двух колонн, заплетенных мистическими кольцами дракона, этот знак знаменует свое собственное безмолвие. Огромная пурпурная зала подражает своим цветом тьме, и ее колонны покрыты багровым лаком. Одиноко посреди храма, пред священным словом стоят две колонны белого гранита, как два свидетеля, и мне кажется, что в них воплощена религиозная и отвлеченная нагота этого святилища».

В этот вечер, размышляя о религии знака, которая встала перед ним в своей математической наготе, Клодель записал:

«Пусть другие в рядах китайских письмен открывают голову барана, пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более безвыходные.

Всякое письмо начинается с черты или линии, которая сама по себе в своей длительности представляет чистый

знак личности. Линия или горизонтальна, как всякое явление, которое в одном параллелизме к своей собственной сущности находит достаточное основание бытия; или вертикальна, как дерево, как человек, указывая на действие и утверждая; или наклонна — тогда она обозначает движение и *чувство.*

Латинская буква имеет в основе линию вертикальную; китайский же знак, думается, избрал первоосновой горизонтальную. Латинская буква властным жестом утверждает, что вещь такова; китайский же знак *есть* та вещь целиком, которую он знаменует.

И та, и другой — символы. Возьмите, например, цифры: и буквы, и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква в своей сущности аналитична: слово, составляемое из них, есть последовательность утверждений, которые глаз и голос разбирают по слогам.

Китайские знаки представляют, если можно так выразиться, развитие цифры. Слово существует последовательностью букв, знак — соответствием черт.

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная — индивидуальность, извилистые во всем их многообразии — совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-нибудь соотношение, которое надо только подразумевать?

Так, знак китайского письма можно рассматривать как схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему обладающее своей природой, своими свойствами, присущею ему действенностью и внутренними качествами, собственной анатомией и собственным лицом.

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмеченные таинственными знаками, сжигаются с почтением. Знак — это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

IV

Составив себе представление о чертеже молитвы и мысленно начертив логический кристалл китайского ума, в гранях которого отражается отвлеченное, Клодель подумал, что следующею ступенью познания Востока должно стать представление о чувствительности — о характере китайского романтизма. Поэтому он отправился осмотреть сады.[55]

Он шел по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмечал все свои впечатления:

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом, мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров он проник в необычайное место.

Перед ним была гора, рассеченная пропастью, куда можно было спуститься по крутым карнизам. Подошва омывалась маленьким озером, наполовину покрытым зеленой плесенью. Через него наискось, зигзагами, перекинут мост. Чайный домик, на столбах розового гранита, отражал в черно-зеленой воде свои двойные триумфальные крыши, которые, как распростирающиеся крылья, точно приподымали его от земли. Гигантские голые деревья, как железные канделябры, вбитые в землю, затемняя небо, тяготели над садом.

По сложному лабиринту тропинок он достиг киоска на вершине. Оттуда сад казался вогнутой глубоко долиной, полной храмов и беседок, и посреди деревьев вставала целая поэма крыш. Воздух зеленый — «точно смотришь сквозь старое стекло». Молчание глубокое, — «как на лесном перекрестке зимою».

Это был сад, устроенный синдикатом торговцев чаем и рисом[56] для своих собраний.

«Это сад из камней, — думал Клодель. — Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад, благодаря замкнутости своей ограды, должен существовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова *строят* из камней. Вместо того, чтобы живописать, — они лепят.

Камень, пластический и свободно поддающийся моделированию, по разнообразию своих планов, форм, контуров и рельефов кажется им более покорным и более пригодным для создания человеческого убежища, чем растение, сведенное к своей естественной роли украшения и орнамента. Природа сама готовит им материалы, сообразно тому, как рука времени, мороз, дождь стирают, сверлят, делают зазубрины, впадины в скалах своими вникающими пальцами. Лица, животные, костяки, руки, раковины, торсы без головы, переплетенные листвою и рыбами, — китайское искусство овладевает этими странными формами, подражает им и располагает их с утонченным мастерством».

В тот же день Клодель посетил сад еще более необычайный. Была уже почти ночь, когда он вошел в замкнутую ограду, до самых стен наполненную широким пейзажем. Это был круговорот скал, хаос, груды опрокинутых глыб, нагроможденных морем, проломившим свой лед.

«Это вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она сама», — думал Клодель.

Из середины хаоса подымалась сосна, черная и скрученная. Тонкость ее ствола, цвет ее взлохмаченных косм, насильственный вывих ее ветвей, несоразмерность этого единственного дерева со всею мнимой страной, над которой оно царило, точно дракон, взвившийся, как дым, и бьющийся в облачном вихре, ставили это место для Клоде-

ля вне всего до сих пор им виденного. Оно казалось фантастическим гротеском. Могильные кустарники — туи и тисы — одушевляли это смятение своей сосредоточенной чернотой. А посредине ограды, в низких сумерках вечера, темным чудовищем вздымалась большая скала, как музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумлением, Клодель молча стоял перед этим бодлэровским пейзажем, созерцая загадочный «Документ Уныния».

V

Ознакомившись таким образом с двумя сторонами таинственной души Китая, Клодель мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.[57]

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским как проводником, они — несколько европейцев — вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бородатое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

Потом они снова шли по узкой улице посреди темной толпы, освещенной только раскрытыми настежь лавками. Это были столярные мастерские, ателье гравировальщиков, портные, сапожники, меховщики, бесчисленные кухни, где посреди чугунов с лапшой и бульоном трещало жаркое; черные провалы, в глубине которых слышался плач ребенка; среди гробов, поставленных столбами, светился огонек трубки. На поворотах улиц и на изгибах маленьких каменных мостов в нишах за железной решеткой, между двумя красными свечами, стояли идолы.

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот — мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов, которые подымают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой год. Прежде, чем нагнать ушедших, он заглянул в маленькую нишу за дверью: коричневый демон с четырьмя парами рук, с лицом, скорченным от ярости, прятался там, как убийца.

И снова путь по кишащим улицам, среди хаоса десяти тысяч невидимых лиц. Они зашли в курильню опиума. Это было длинное и большое здание, в два этажа, наполненное синим дымом. Стоял дух, похожий на запах жженых каштанов, глубокий, сильный, сосредоточенный, как удар гонга. В тумане можно было различить маленькие лампочки для опиума, точно души курильщиков. «Могильное курево, которое устанавливает между нашим воздухом и сновидением среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными в эти мистерии», — думал Клодель. Потом был рынок женщин. Как животные, выведенные на базар, на низких скамеечках сидели проститутки. Головы их были украшены цветами и жемчугом. Они были одеты в широкие шелковые блузы и просторные вышитые панталоны. Положив руки на колени, они сидели неподвижно, ожидая прохожих. Рядом со своими матерями, так же одетые, как они, и такие же неподвижные, сидели маленькие девочки.

Когда Клодель, пройдя двойным подземным ходом, из этой человеческой гущи прохожих, носильщиков, прокаженных, нищих, конвульсионеров вышел, наконец, в Европейский квартал, ярко освещенный электричеством, он говорил себе:

«Точно так же, как существуют книги об ульях, гнездах, о колониях мадрепор, — почему не изучают человеческие города?

Париж — столица царства, в своем равномерном концентрическом развитии множит образ того острова, на котором он был замкнут вначале. Лондон — это противоположение органов, он собирает и производит. Нью-Йорк — это конечная станция: это дома, выстроенные между пристанями прибытия и отправления, плотина, застроенная верфями и складами. Как язык, который принимает и распределяет пищу, как маленький язычок, лежащий в глубине гортани между двумя проходами, Нью-Йорк между двумя своими реками — Северной и Восточной — расположил на одном берегу на Long Island свои доки и склады, а с другой стороны через Джерсей Сити и через двенадцать железнодорожных линий, вытянувших свои амбары вдоль Гудзона, получает и отправляет товары всего Континента и всего Запада; активная точка города, целиком составленная из банков, биржи и контор, является как бы оконечностью этого языка.

А улицы китайских городов созданы для того, чтобы идти вереницей: в непрерывном ряду без конца и без начала каждый занимает свое место; это скважины, устроенные между домами, похожими на ящики, в которых вышибли один бок и где люди спят вперемежку со своими товарами».[58]

«То, что больше всего отличает этот город, по улицам которого я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, — это отсутствие лошадей. Это исключительно человеческий город. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибегать к помощи животного или машины в тех случаях, когда работа может дать заработок человеку. Это объясняет и узость переулков, и лестницы, и выгнутые мосты, и дома без стены, и извивность этих проходов и коридоров. Город составляет одно сжатое целое, один промышленный пирог, сообщающийся во всех своих частях. Когда наступает ночь, каждый баррикадируется, а днем не существует дверей, т. е. таких дверей, которые мож-

но запирать. У двери здесь нет официального значения — это только приспособленная дыра. Нет стены, которая через какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здесь нигде не встретишь широких улиц, необходимых для общего массового движения: это только собирательные коридоры — коллекторы, приспособленные проходы.[59]

Я уношу с собою впечатление жизни тесной, наивной, беспорядочной, города одновременно и раскрытого и переполненного, единого дома, в котором живет многочленная семья. Теперь я видел древний город, чуждый современных концепций и напрасных устремлений, город, в котором человек живет, повинуясь двойной неволе — инстинкта и традиции.[60]

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрестков? Расположение осей? Всё это движение разве не параллельно им? А всё, что отдых и удовольствие, — не перпендикулярно?

Длинная книга...».

VI

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садов, логика города — вот ступени посвящения в мистерии Востока, по которым шел Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященным в логику смерти.[61]

Он поселился в старой пагоде[62] за городом, на вершине холма, посреди обширных кладбищ. Он так описывает путь к своему дому:

«Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который, как Атлас, мощно утвердившись коленом и плечом на своих искривленных суставах, точно готовится принять бремя неба: у ног его маленькая часовня, в которой сжигают все бумажки, отмеченные написанным словом, как будто приносят жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по из-

вилистой тропинке, и вот мы вступаем в страну могил. Вечерняя звезда, как святой, творящий молитву в уединении, видит, как солнце исчезает внизу ее под глубокими и прозрачными водами.

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми лежит наша дорога, и с противоположной стороны долины — другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он — некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

Сперва умершие в своих крепких гробах остаются долго внутри дома, потом их выносят на воздух или прячут в укромном месте, до тех пор, пока заклинатель мертвых не найдет области и места для могилы. Тогда начинают устраивать гробницу, с величайшей тщательностью, под страхом того, что дух, почувствовав себя в ней неудобно, не пошел бы бродить вне ее. Склепы высекаются в склонах гор в твердой и первобытной земле. И в то время, когда жалкие толпы живых теснятся в глубине долины в болотистых и низких впадинах, мертвые на просторе раскрывают свои обиталища к Солнцу и далям.

Могилы имеют форму омеги, начертанной по склону холма. Полукруг из камней обнимает покойника, и посредине вздымается небольшой горб, точно кто-то спит под одеялом: это земля, раскрывая ему свои объятия, принимает его в себя, приносит его себе самой в жертву.

Спереди помещается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагают, что известная часть души, остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребывает над нею.

Всё пространство земли, возвышающееся над грязью долин, занято обширными и низкими могилами, подобными отверстиям замуравленных колодцев.

Я сам живу в этой области гробниц и каждый раз различными путями подымаюсь на вершину холма, где стоит мой дом.

Город лежит внизу, на другом берегу Желтого Мина, который стремит свои буйные и глубокие воды между устоями Моста Десяти-Тысяч-Веков. Днем видно, как, подобные каменным закраинам могил, развертываются укрепления растерзанных гор, сжимающих город (голуби, которые реют над башней одной из пагод, дают почувствовать громадность этого пространства); видны двурогие крыши; два холма, покрытых деревьями, подымаются между домами, а на реке скопления дровяных плотов и джонок с кормами резными, как иконы. Но теперь слишком темно; внизу огонь еле жалит сумерки и туман. По знакомой дороге, скользя между сенями могильных сосен, я прихожу к обычному своему месту. Это тройная могила, почерневшая от моха и от старости, вороненая, как стальные доспехи.

Я прихожу сюда слушать...

В китайских городах нет ни фабрик, ни экипажей: единственный шум, который слышен, когда наступает вечер и прекращаются стуки ремесл, — это звуки человеческого голоса.

Его я прихожу сюда слушать, так как тот, кто утратил интерес к смыслу слов, произносимых перед ним, может прислушиваться к ним ухом более чутким. Больше миллиона людей живет там: я слушаю, как это множество говорит на дне озера вечернего воздуха. Это говор стремительный и сверкающий, прорезанный неожиданными forte, похожими на звук разрываемой бумаги. Иногда мне кажется даже, что я различаю ноту и переливы, вроде того, как настраивают барабан, положив пальцы на определенные места. Различный ли шум встает над городом в различные моменты дня? Мне бы хотелось это проверить.

Сейчас вечер. Совершается огромный обмен новостей дня. Каждый думает, что говорит один: дело идет о столкновениях, о пище, о событиях в своем хозяйстве, в своей семье, в ремесле, в торговле, в политике. Отдельное слово не исчезает: оно вносит неисчислимые вариации в общий голос, с которым сливается. Освобожденное от той вещи, которую оно означает, оно существует лишь как непонятный звук, его сопровождающий, как восклицание, как интонация, как ударение. Существует ли слияние смыслов, подобное слиянию звуков, и какова грамматика этой общей речи? Гость мертвых, долго слушаю я этот ропот, этот шум языка живых.

И вот время возвращаться. Высокие колонны сосен, между которыми ведет моя дорога, углубляют тень ночи. Это час, когда светящиеся мухи становятся видимы».

VII

В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путем — через двери рождения, Клодель нашел свой собственный путь, ведущий через область смерти. Он нашел свою точку зрения на китайскую жизнь, на высотах, занятых гробницами, он нашел подобающее себе место пребывания — пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто так глубоко и внутренне не понял он в Китае, как душу мертвых и отношение к ним живых.

Это было в праздник Седьмого месяца, когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» — эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона — «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.[63]

Переводчик Эсхила[64] и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой жизни» — «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычайнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон, благодаря своей замкнутости кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Всё молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком, и ни один из детей ее не касается напрасно ее грудей: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справедливец, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, всё вместе, как маленькие братья,— все сосут! Всё тайна, потому что — вот час, когда человек причащается своей матери».[65]

Эти слова дают нам в руки ключ ко всей сложной книге «Познание Востока», которая проникнута единым непосредственным чувством к питающей матери-земле. Картонные деньги мертвых в его руках оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Как далеко мы ушли от привычных экзотических «Chinoi-series» и других едких раздражителей вкуса, свойственных экзотике дальнего Востока. Китай у Клоделя, несмотря на всё обилие и на всю реалистическую точность местных деталей и красок, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая родина.

Мы прошли вместе с Клоделем первые ступени его посвящения в тайны Востока, испытаем же вместе с ним пафос посвященного. В час, когда «первая черта солнца просекает девственный воздух», выйдем вместе с ним на широкий и пустой простор и, оставив за собой неровную дорогу, направимся к горам через поля рису, табаку, бобов, огурцов и сахарного тростника. Надо идти долго.

«С плоского дна равнины я вижу горы, которые в солнечной славе восседают, как сто старцев. Солнце Духова дня освещает землю, ясную, и украшенную, и глубокую, как церковь. Воздух так свеж и ясен, что мне кажется, что я иду совсем нагой. Всюду мир. Перед путником раскрывается пространство приветливое и торжественное. Путь ведет по узким ремням земли, которые обрамляют рисовые насаждения. Я знаю, что с высоты эта равнина с ее водными полями похожа на старую церковную оконницу с неровными стеклами, заключенными в свинцовые ободки: холмы и деревни четко выделяются.

Путник идет по рисовым полям, по апельсинным рощам, через деревни, охраняемые у выхода большим бананом (это Отец, которому усыновлены все дети округа), а с другой стороны, около водопоя и выгонов, кумирней во имя гениев селения, которые — нарисованные на створках дверей, вооруженные с ног до головы, с руками на животе — косят друг на друга свои трехцветные глаза.[66]

Банан здесь не охватывает землю своими руками, как его братья в Индии, но выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою захваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь, это чудовище тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора, и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривления поясницы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всею системой напряженных членов.[67]

...Неутомимый пешеход, проницательный наблюдатель длины теней, я не теряю ничего из царственной церемонии дня, пьяный видением, я понимаю всё»...

VIII

«Моя рука лежит на бумаге и я пишу. И это ничем не отличается от работы шелковичного червя, сучащего паутину из листа, им пожираемого».[68]

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию «Отдых Седьмого дня».[69] Если «Познание Востока» — призма, которою он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого дня» — это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило всё, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и всё же первобытной земле.

«Отдых Седьмого дня» — это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства, «живой и облеченный в крест тела своего»,[70] спускается в толщу земли — в подземное царство, чтобы вопросить Императора Мертвых об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля — заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

«Представь себе, что некто доверил тебе золото...», — говорит ему Демон. «Но этого мало. Представь себе, что ты дал бедняку в жены свою единственную дочь, а он отдал ее в публичный дом. Но и этого мало. Предположи, что человек таинственным образом передал тебе свою собственную жизнь. И всё же это меньше, чем следует понимать. Знай, что владыка Небес создал тебя, дав тебе свой образ».

«Семя зла заложено вместе с алчбой пищи» ... «Всякий кто ест — умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла — «горького слияния кощунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу выносит Бога» и бытием своим

свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

Император возвращается на землю, опаленный подземным огнем, «как обугленная головня, покрытая собственным пеплом».[71] Лицо его стерто: он — одни уста, пришедшие возвестить день чаяния — отдых седьмого дня. (В Китае не существует недельного отдыха). Жезл в его руках расцвел и стал крестом: дух пересек плоть. Крест — это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками.

Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная ясность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката над созревающими полями. «Успокоение, как после приятия пищи... Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины»).[72]

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста. Акселя..., она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий европейского духа. Пока же она стоит совершенно одиноко среди искусства последнего века.

Такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе. Но в книге «Познание Востока» есть еще более величественное «возглашение», обращенное Клоделем к земле Китая, и им я закончу свои слова о Клоделе.

«Я приветствую эту землю, подобную земле Ханаана, не играющим фонтаном придуманных слов, но безмерная речь подымается во мне, охватывая подошвы гор, как море колосьев, перерезанное тройным рукавом реки. Я наполняю собой межигорье, как равнина с ее путями. Всё глаза подымая к вечным горам, я всесоборно приветствую честнóе тело Земли. Не только одежду ее я вижу теперь, но самые чресла ее и гигантское нагромождение членов. О, края чаши вок-

руг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы — престол Приношения!

В это влажное утро, на повороте дороги, пройдя дерево и гробницу, я видел, как мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой реки, вздымалось огромное, дымящееся молоком в белом полдне.

И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырех неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света.

Я стою посреди совершенно белого воздуха. Телом, которое не отбрасывает тени, я славлю оргию зрелости.

И весь день до самого заката не истощит моего славословия. В сумрачный час, когда по апельсинным лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жениха, всё мое существо порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

Я приветствую тебя — порог, — грубая очевидность надежды, награда неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света! Осенний триумфатор — листва над моей головой переплетена с маленькими апельсинами.

Но мне надо снова, еще раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращенное к смерти, как лицо певца, который с полуоткрытыми губами, с сердцем, охваченным ритмом, со взглядом, сосредоточенным на нотах, ждет такта, чтобы вступить в хор».[73]

АПОЛЛОН И МЫШЬ

Когда Бальмонту было двенадцать лет, на его письменный стол пришла белая мышка.

Он протянул к ней руку. Она без страха взбежала на ладонь, села на задние лапки перед его лицом и запела тоненьким мышиным голосом.

Так много дней она приходила к нему, когда он занимался, и бегала по столу; но однажды, в задумчивости опершись локтем, он раздавил ее и долго не мог утешиться.[1]

Нет никакого сомнения в том, что эта белая мышка о чем-то ему пророчила, и, вероятнее всего, это была сама его муза. Последнее подтверждается той мифологической связью, которая существует между Аполлоном и мышью.

В первых строках Илиады мы читаем воззвание к Аполлону-Сминфею[2] — Аполлону Мышиному.

Известна статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышь.[3]

Есть сведения, что в некоторых городах Троады под алтарями Аполлона жили прирученные белые мыши, а на острове Крите изображение их стояло рядом с жертвенником бога.

Таким образом, с культом Аполлона-Сминфея связаны обе эллинские области, над которыми для нас глубже всего разверзалось время под кирками Шлимана и Эванса.[4]

Одни объясняют связь этого зверька с Аполлоном тем, что Аполлон на некоторых островах, как например на Тенедосе, являлся истребителем мышей, которых он сам же пред этим наслал на страну.

Другие предполагают, что этот атрибут является указанием того, что в некоторой местности культ старых полевых богов, имевших связь с мышью, был вытеснен культом Аполлона.

Но эти исторические пояснения мало удовлетворяют нашему любопытству. Символ по своему внутреннему свой-

ству не может быть объяснен фактической последовательностью своего возникновения; он узывает нас к новым волнующим сближениям и аналогиям. Так, вспоминая то движение локтя, которым была раздавлена белая мышка Бальмонта, мы сопоставляем его с мышью, что изображена под пятой Аполлона, и мысль о символическом значении этого жеста возникает невольно.

Мышь не является постоянным спутником Аполлона, как змей, как лавр, но присутствие ее всегда то здесь, то там чувствуется в аполлиническом искусстве; легкое, волнующее, еле уловимое, ускользающее присутствие.

Как понять эту таинственную связь маленького серого зверька с сияющим и грозно-прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?

Обратим внимание на то, в какие моменты душевных состояний появляется образ мыши в произведениях аполлинийских поэтов.

Самому ясному и аполлиническому из русских поэтов во время *бессоницы* слышится:

«Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня...».[5]

У Бальмонта в соответственном стихотворении, написанном тоже во время бессонницы, мы читаем[6]:

В углу шуршали мыши,
Весь дом застыл во сне.
Шел дождь, и капли с крыши
Стекали по стене.
Шел дождь унылый, вялый,
И маятник стучал,
И я душой усталой
Себя не различал.

У Верлэна есть стих: «La Dame-souris trotte dans le bleu crépuscule du soir»*.[7]

И это стихотворение написано Верлэном тоже ночью, во время бессонницы, в тюрьме.

* «Дама-мышь семенит в голубизне вечерних сумерек» (*фр.*).

Там, где прекращается непрерывность аполлинического сна и наступает свойственное бессоннице горестное замедление жизни, поэт чувствует близкое и ускользающее присутствие мыши.

Сновидению противуполагается здесь бессонница. И во время бессонницы, как маленькая трещинка в светлом и стройном Аполлоновом мире, появляется мышь.

Присутствие мыши еле уловимо и с первого взгляда кажется случайным и неважным. Во время бессонницы, когда напряженное ухо более чутко прислушивается к малейшим шумам ночи, так естественно слышать тонкий писк, шорох и беготню мышей.

Но вот их таинственность неожиданно подчеркивается тем непобедимым, священным ужасом, который во многих вызывается одним присутствием мыши. Страх мышей представляет одну из удивительнейших загадок человеческой души.

Этот ужас реально связывает нашу душу с какими-то древними и темными счетами, память о которых сохранилась лишь в виде почти стертого, почти потерявшего смысл символа.

Трудно определить и выяснить характер этого аполлинийского ужаса мыши: он не основан ни на чем реальном, ни на чем разумном. В нем нет ни сознания опасности, ни отвращения к безобразию формы. Мышь не безобразна, не во внешности ее лежит источник ужаса. Те, кто подвержены этому аполлинийскому страху, не успевают различить ее наружности. Они скорее склонны определять это ощущение ужаса мелькающим движением ее, быстрым ускользанием.

Для тех, кто подвержен этому страху во всем его объеме, достаточно, чтобы во время сна мышь лишь неслышно проскользнула по комнате, чтобы вдруг проснуться от ее присутствия.

Тут мышь является как бы неуловимой трещиной, нарушающей течение сна.

Вспомним же, что Ницше определяет аполлинийскую стихию как стихию *сновидения,* противуполагая ее дионисийской стихии *опьянения.*

«В аполлинийских образах, говорит он, не должна отсутствовать та нежная черта, за которую не следует переступать сонной грезе, чтобы не действовать на нас болезненно, чтобы иллюзия не показалась нам грубой действительностью.[8] Это сон — пусть же он длится! — мыслит спящий».[9]

Мир Аполлона — это прекрасный сон жизни; жизнь прекрасна, лишь поскольку мы воспринимаем ее как свое сновидение; и в то же время мы не имеем права забыть о том, что это только сновидение, под страхом, чтобы сновидение не превратилось в грубую реальность. Таким образом, душа, посвященная в таинства аполлинийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой — опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни — это смерть, поверить в реальность жизни — это потерять свою божественность.

Крылатая и преданная всем ветрам Адриатики фигура Фортуны, стоящая флюгером на острие шпиля Венецианской Доганы,[10] может служить конкретным образом положения человека, преданного аполлиническому сновидению.

Острие, которое постоянно ускользает из-под ног и в то же время составляет единственную опору нашу в реальном мире, единственную связь, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни и с ним вместе единственной возможности проверки наших грез, — это мгновение.

Отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, текущее предпочитая всем прошедшим и будущим, — вот чего требует от нас аполлинийская мудрость.

Она как бы говорит нам:

«Пусть твое *Я* стремится по воле мгновения.
Мысли — во мгновении, ибо мысль, которая длится,
становится противоречием.

Люби — во мгновении, ибо любовь, которая длится,
становится ненавистью.
Будь справедлив — во мгновении, ибо справедливость,
которая длится, становится насилием.
Будь счастлив — во мгновении, ибо счастье, которое
длится, становится несчастием.
Не старайся продлить мгновения — умирание
истомит тебя.
Люби все мгновения и не ищи связи между
явлениями.
Мгновение — это колыбель и могила.
Пусть каждое рождение и каждая смерть будут тебе
нежданны и необычайны.
Не говори: вот я жив, а завтра умру. Не дели сущего
между жизнью и смертью.
Скажи: ныне живу и умираю».[11]

(Марсель Швоб)

Можно сказать, что аполлинический сон покоится на дне мгновения, и каждая смена мгновений нарушает его. Отсюда встает с несомненностью мифологически столь мало выясненная связь Аполлона с идеей времени.

Между тем во многих эпитетах Аполлона мы видим явное указание на то, что эта связь существовала в представлении древнего эллина.

Аполлон не только Мусагет — вождь Муз, он и Мойрагет — вождь Мойр, ему подчинены Парки — эти скорбные музы времени.

Он ὡριτηζ — бог часов, он νεομήνιοζ — возобновитель месяцев, наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: «Horomedon», — который мы вправе перевести «Вождь времени».[12]

Среди обычной свиты Аполлона, среди девяти муз, мы как бы не находим никакого указания на связь Аполлона с временем, пока не вспомним, что Музы — дочери Мнемосины — памяти.

Память — Мнемосина является как бы старшей из Муз, память — родоначальница всех искусств.

Поль Клодель в своей оде «Музы» так определяет ее:

В молчании молчания
Мнемосина вздыхает.
Старшая, та, которая не говорит никогда...
Она слушает, она созерцает.
Она чувствует. Она *внутреннее зрение духа.*
Чистая, единая, ненарушимая, она вспоминает
самое себя.
Она отвес духа! Она соотношение, выраженное
прекрасным числом,
Она неотвратимо поставлена
У самого *пульса бытия.*
Она — *внутреннее время;*
Она связь того, что не время, с временем,
воплощенным в слове.
Она не будет говорить.
Ее дело не говорить: она совпадает.
Она владеет, она помнит, и все сестры внимательны
к движению ее век.[13]

В этих образах и уподоблениях Клоделя есть нечто, что подводит нас к самой сущности понятия времени. Он говорит о «внутреннем времени», о том, что память есть «внутреннее зрение духа».

Для всякого ясно то несоответствие, которое существует между внутренним ощущением времени и механическим счетом часов. Каждый знает дни, в которые вмещается содержание целого года, и месяцы, мелькнувшие, как одно мгновение.

Время, равномерно отсчитываемое часами, внутри нас идет то бесконечно медленно, то мчится бешеным галопом событий. Мы помним медленные дни детства, когда утро было отделено от вечера как бы полярным днем, длящимся полгода, и быстрые дни зрелых лет, когда мы едва успева-

ем приметить несколько тусклых лучей, как в декабрьском петербургском дне.

Это происходит потому, что в той внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и о напряженности. Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги.

Этот мир, текучий и изменяемый в самой своей сущности, не имеет никаких соотношений с числом и с пространственной логикой, построенной на законах несовместимости двух предметов в одной точке и отсюда на законах чередования и числа. Между сферами времени и пространства то же отсутствие соотношений и параллелизма, как между интуитивным знанием и логическим сознанием. Первое постигает изнутри жизненные токи мира, второе снаружи исследует грани форм.

Единственная связь между временем и пространством — это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения из сфер чистого времени. Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновение.

Сознание мгновения благодаря своей связи с миром пространственным является разрешением внутреннего интуитивного сознания в пространственном мире, интуитивное знание через него может ощупать внешние грани предметов; а для познания логического мгновение является точкой, с которой можно видеть пространство сверху, различать то, что спереди, и то, что сзади.

Способность пророчественного видения связана неразрывно с углублением во мгновение. И если право было наше

предположение о том, что мышь в аполлоновых культах является знаком убегающего мгновения, то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах.

И действительно, мы находим у Плиния (N. H. VIII, 82) указание на то, что греки называли мышь Ζῷον μαντιχώτατον — самым пророчественным из всех зверей.[14]

В быстром убегающем движении маленького серого зверька греки видели подобие вещего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть сознано.

И как только мы поймем символическое значение этого быстрого, страшного и таинственного, глазом еле уловимого движения ускользающей мыши, так нам станет понятен и другой знакомый загадочный образ.

Время — вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания, и из трещины рождается бесконечно малое мгновение — мышь. Гора рождает мышь так же, как вечность рождает мгновение. Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлинийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде. А во время бессонницы мгновенья поют тишине ночи стеклянными мышиными голосами, и становится внятна «жизни мышья беготня».

Таким образом, мышка-пророчица, певшая на ладони Бальмонта в детстве, мышь, изваянная Скопасом под пятой Аполлона, мышь, беготню которой во время бессонницы слышали и Пушкин, и Бальмонт, и Верлэн, мышь, внушающая безотчетно-стихийный ужас многим людям, она явилась нам теперь как олицетворение убегающего мгновения. В ней сосредоточены та непримиренность и грусть, которые лежат на самом дне аполлонова светлого сна.

Мы держим конец нити в руках, и сложный клубок символов начинает распутываться.

Существует небезызвестная детская присказка о курочке, снесшей золотое яичко, в которой мышь является в обстановке несомненно аполлинической, но в новой и неожиданной роли.

Жили были дед да баба,
Была у них курочка ряба.
Снесла курочка яичко,
Не простое яичко — золотое.
Дел бил, бил, не разбил,
Баба била, била, не разбила,
Пробежала мышка,
Хвостиком вильнула,
Яичко упало
И разбилось.
Дед плачет, баба плачет,
Курочка кудахчет:
«Не плачь, дед! Не плачь, баба!
Я снесу вам яичко другое:
Не золотое — простое».

Несомненно, что золотое яичко (уже по самому свойству металла, из которого оно сделано) является даром Аполлона. И никакими человеческими усилиями ни деда, ни бабы это золотое сновидение не могло быть разбито.

Но достаточно было, чтобы появилась мышка, вильнула хвостикам, и яичко упало и разбилось.

Каким образом и почему здесь мышь является победительницей Аполлона?

И что значит это странное утешительное кудахтанье курочки: «Я снесу вам яичко другое: не золотое — простое»? Точно это простое яичко должно чем-то оказаться лучше прежнего, чудесного, золотого... Чтобы разрешить эти вопросы, надо обратиться к родникам аполлинийской поэзии.

Горькое сознание своей мгновенности, своей проходимости лежит в глубине аполлинического духа, который

часто и настойчиво в самые ясные моменты свои возвращается к этой мысли.

Каждая великая радость таит на дне своем грусть. Больше: вся полнота аполлинийской радости постигается лишь тогда, когда ей сопутствует грусть. Об аполлинийской грусти можно говорить с таким же правом, как об аполлинийской радости.

Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке,
Сознавая, что всё тщетно в неиссякаемых временах
И что даже сама любовь так же мимолетна,
Как дыхание ветра и оттенки неба.[15]

Тот же самый радостный и надрывающе-грустный мотив звучит, точно трещина в хрустальном сосуде, во все по преимуществу радостные, творческие, аполлинийские эпохи человечества.

Он звучит и в эллинской лирике у Сафо и Анакреона, и в песнях александрийца Мелеагра, он звучит и в итальянском кватроченто, и в песенке, сложенной Лоренцо Медичи,[16] и в Весне Боттичелли,[17] и в грустном Пане Лука Синьорелли,[18] его мы найдем и у Ронсара, и в золотистых закатах Клода Лоррэна, колосьями пышного фейерверка он рассыпается в Венеции XVIII века, он настойчиво повторяется во французской старой музыке у Гретри и Рамо, он в заключительной строке «Онегина»: «Блажен, кто праздник жизни рано оставил, не допив до дна бокала полного вина...».

Я не стану искать образцов аполлинийской светлой печали у поэтов всех стран и веков, а остановлюсь только на творчестве того, кто в наши дни является самым высоким и самым полным воплощением чистого аполлинического искусства. Я говорю об Анри де Ренье.

Его стихи и его юношеская книга рассказов «La canne de jaspe»* дадут нам обширный материал символов, обра-

* «Яшмовая трость» (*фр.*).

зов и олицетворений, в котором мы найдем все оттенки для выражения отношения аполлинийской поэзии к мгновению.

Вот стихотворение, которое А. де Ренье предпосылает своей книге стихов «Медали из глины».

Снилось мне, что боги говорили со мною:
Один, украшенный водорослями и струящейся влагой,
Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы,
Другой крылатый,
Недоступный и прекрасный
В своей наготе,
И другой с закрытым лицом,
И еще другой,
Который с песней срывает омег
И Анютины глазки
И свой золотой тирс оплетает
Двумя змеями,
И еще другие...
Я сказал тогда: вот флейты и корзины —
Вкусите от моих плодов;
Слушайте пенье пчел
И смиренный шорох
Ивовых прутьев и тростников.
И я сказал еще: Прислушайся,
Прислушайся,
Есть кто-то, кто говорит устами эхо.
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть
Мы сами...
Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь;
Из всех металлов, которые звучат ясно, как радость;
Которые звучат глухо, — как слава,

Как любовь, как смерть;
Но самые лучшие сделал из глины
Сухой и хрупкой.
С улыбкой вы будете считать их
Одну за другой.
И скажете: они искусно сделаны;
И с улыбкой пройдете мимо.
Значит, никто из вас не видел,
Что мои руки дрожали от нежности,
Что весь великий сон земли
Жил во мне, чтобы ожить в них?
Что из благочестивых металлов чеканил я
Моих богов,
И что они были живым ликом
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле,
И что они, божественно, — мы сами...

Сдержанная стыдливость, свойственная поэзии Анри де Ренье, не дозволила ему назвать по имени Эроса, того бога, который стоит один посреди мировой жизни, сочетая в себе любовь и смерть: двойной лук и двойной факел, и кто божественно есть — мы сами. Здесь передано то сознание, что весь великий аполлинический сон земли живет в нас для того, чтобы ожить в наших творениях, что все лики, которые мы чеканим в своих медалях, являются только преломленными отражениями его невидимого лика, неизреченно тождественного с нашим внутренним *я*.

Этот немой бог неотступно требует исполнения своих велений и безжалостно карает тех, кто безрассудно оскорбил святыню божественно ниспосланного мгновения. Женщина у лесного ключа протягивает путнику «Неожиданную чашу» и говорит такие слова:

«Прохожий, прими эту чашу из моих рук. Хрусталь ее так прозрачен, точно она сделана из той воды, которую заключает он. Пей из нее медленно или быстро, как велит тебе жажда. Долго ты шел сюда, и поэтому меня встретил. Я боюсь дня. Только вечерние путники видят меня. Если волосы мои еще пышны и красны — это осень украсила их. Румяна делают мое лицо похожим на плод слишком спелый. Не смотри на мое лицо. Пей и отверни голову. Если вода освежила тебя, будь благодарен ключу. Присядь на камень и помолись нимфам, которые живут здесь. Не принимай меня за одну из них, но узнай, кто я. Рассказ мой не будет напрасен, и ты узнаешь из него одну из тайн счастья и, может быть, истинный смысл любви. Слушай меня, не подымая глаз, а когда я кончу, ты меня не увидишь больше. Тень растет быстро; и я буду входить в нее по мере то́го, как она будет вырастать.

Каждую осень перелетные птицы пролетали над городом, в котором я жила. Немного дней спустя после их отлета умер друг, которого я любила.

Мы не сразу полюбили друг друга. Наши дома стояли рядом. Я пряла, и шум колеса сливался с воркованьем голубей. Он приходил каждый день. Он стал всей душой моей. Он знал это, и мы говорили обо всем. Все ключи моих помыслов я отдала ему, и так мы жили вместе, угадывая самих себя. Но уста наши, которые говорили всё, никогда не соприкасались. И его губы медленно бледнели. Улыбка его стала грустной, но оставалась кроткой, и если бы она не сбежала с его умирающего лица, я никогда бы не познала непоправимую вину своего преступления, своего безумия.

Увы! я узнала слишком поздно, что оскорбляла ненужными дарами его ожидание. Кому надо было согласие наших мыслей? Разве есть что-нибудь в душе женщины, чего бы не существовало в уме мужчины? Ах, почему отказывала я ему в ласках, почему не оживила я своим дыханием таинственную статую, которую ощупью изваяла наша любовь? Ах, как он ждал в молчании, затаив свое желание, и я не поняла немой мольбы его уст, которые коснулись моих лишь мер-

твыми. Он не познал свежести моей кожи и аромата моей красоты. Нагая я жила лишь в его снах и там оставила свой след, подобный отпечатку тела на песке.

О пески! Пески, пески Стикса, черные пески вечных отмелей, скоро вы укроете мой сон, когда я спущусь к вашим берегам. Жизнь моя скоро кончится. Я прожила ее изо дня в день в ужасе искупления моей вины. Чтобы наказать себя за глупый и невольный отказ, свое тело я отдала грубым рукам прохожих. Их было много, испивших от даров моего раскаяния. Были среди них отяжелевшие от вина, которые поцелуи смешивали с головокружением своего опьянения; другие, голодные воздержанием, насытились от плодов моих грудей. Одни случайно обнимали меня, отдаваясь мгновенному капризу, другие истощали на мне цепкость своего упорства. Я удовлетворяла и поспешности страсти, и ожесточениям чувственности.

Теперь настали сумерки. Прохожие не возвращаются больше. Я покинула город, и никто не удержал меня за стертую полу моего плаща. Я поселилась здесь в далеком лесу. Пути скрещаются около этого фонтана. Когда кто-нибудь проходит, я подаю ему чашу с водой. Вот почему, о странник, ты видишь меня здесь. Ночь спустилась. Ступай своей дорогой. Слова напрасны. Я молчу. Прощай.

Любовь — это немой бог, и нет ему статуй иных, чем воплощения наших желаний».[19]

Последние слова новым светом освещают лик бога с двойным луком и двойным факелом.

Таинственная чаша из прозрачного хрусталя, которую запоздавшему путнику подает женщина у лесного водомета, не раз встречается в рассказах Ренье.

«Тем, кто приходили в дом Евстаза, чтобы поговорить с ним о своем отвращении к жизни, он указывал, улыбаясь и с жестом восхитительного отречения, на великолепную стеклянную чашу. Это была хрупкая, сложная и молчаливая чаша из холодного и загадочного хрусталя. Казалось, что она должна была вмещать какой-то любовный напиток необычайной силы.

Тому, кто не понимал жеста и символа, он говорил:

“Я нашел ее в поместье Арнгейм, Улалюм и Психея держали ее в дивных руках своих”.[20] И он прибавлял еще тише: “Я не пью из нее. Она создана лишь для того, чтобы к ней прикасались уста Одиночества и Молчания”».[21]

За то, что мгновение любви не было выпито, за то, что оно погибло и отошло безвозвратно, женщина у лесного водомета должна отдавать свою любовь голоду, вожделению и прихоти первого встречного. То, что было ниспослано как дар одному, должно вернуться в мир как безликая, безвестная жертва всем. Чаша, к которой должны были прикасаться лишь уста Одиночества и Молчания, протягивается виноватой рукой каждому запоздавшему на лесных дорогах прохожему. Чаша, которая, казалось, должна была вмещать любовный напиток необычайной силы, наполняется чистой водой лесного ключа.

Дальнейшее развитие этого же символа мы находим в рассказе о «Шестой женитьбе Синей Бороды».

Поэт рассказывает, как однажды в Бретани в поздних сумерках он пришел к развалинам замка Карноэта. Крестьянка, которая ввела его в ограду замка, сказала ему, что этот замок принадлежал Синей Бороде, и удалилась.

«И невозможным казалось, чтобы среди этих камней не бродили тени, и я не мог себе их представить иначе, как грустными, нежными и нагими.

Нагими, — лишенными своих платьев, которые были повешены на стенах роковой комнаты, последовательно обагренной кровью пяти жен! . . Могли ли они бродить иначе, чем нагими; ведь это их платья привели их к смерти, потому что платья были единственным трофеем, которого хотел от них их необычайный супруг.

Одна, не погибла ли она первой из-за своего платья белого, как снег, попираемый хрустальными копытами Единорогов, что ходят на тканых коврах по садам, пьют в яшмовых водометах и преклоняют колена под сводами архитектурных сооружений перед прекрасными аллегорическими дамами — Мудростью и Добродетелью? Другая, не умерла

ли она потому, что платье ее было голубое, как летом тень деревьев на траве? Между тем как одежды самой юной, которая умерла кротко и почти без слез, походили цветом на маленькие лиловые раковины, что лежат на морских отмелях в сером песке. И еще одна была убита.

С тонким искусством уборы ее были сотканы так, что ветви кораллов, которые арабесками заплетали переливающуюся ткань, казались алыми там, где ткань была ярко зеленой, и угасали там, где полотнища становились подводными и линялыми.

Наконец одна, пятая, была одета в широкую и легкую кисею, которая, сквозя и двоясь, казалась то цвета зари, то цвета сумерек.

И все они погибли, эти кроткие супруги, одни с криками, поднимая умоляющие руки, другие — пораженные неожиданностью и молчаливые.

А между тем этот странный бородатый Владыка любил их всех. Все они прошли сквозь ворота его уединенного замка утром под звуки флейт, которые пели в глубине цветочных аркад, или вечером под крики рогов, среди факелов и обнаженных мечей, все привезенные из дальних стран, куда он посылал искать их, все робкие, потому что он был надменным, влюбленные, потому что он был красив, и гордые объятью его рук отдать свою истому и свое желание.

Увы! он любил их — своих жен, и гордых и смиренных, — лишь за их одежды. Как только ткани, одевавшие их, принимали грациозные формы их движений и проникались ароматом их тел, как только они отдавали своим одеждам самих себя настолько, что те как бы становились единосущными им, он мудрой и жестокой рукой убивал напрасных красавиц.

Его любовь, разрушая, на место поклонения живому существу ставила культ его тени. Но эта тень была создана из самой их сущности, и эти следы ее, и эта таинственная радость удовлетворяли его изобретательную Душу.

Для каждого из этих платьев была отдельная зала в замке. Мудрый Владелец запирался на долгие вечера то в

одной, то в другой из этих пяти зал, в которых курились различные ароматы. Долгие часы, проводя рукой по своей длинной, тронутой кое-где серебряными нитями бороде, одинокий влюбленный смотрел на одежду, висевшую перед ним во всей печали ее шелков, во всей гордости ее парчей, или во всей недосказанности ее муаров.

Но их было шесть, этих теней, которые в сумерках бродили около старых развалин, и только шестая, последняя, была одета.

Это было потому, что она была маленькой пастушкой и пасла своих овец на равнине, поросшей розовым вереском и желтыми слезками, стоя или сидя на опушке леса посреди стада в своем платье из грубой шерсти, под которым иногда прятались от ветра слабые ягнята.

Красивые глаза придают простоту самому прекрасному лицу. А ее лицо было так красиво, что овдовевший Владелец замка, увидевши ее мимоходом, полюбил и захотел жениться на ней. Борода его была в то время уже совсем белой, и взгляд его так печален, что пастушке он внушил больше жалости, чем соблазнила ее честь быть знатной дамой и жить в замке, где она считала часы по теням башен, падавшим на лес.

Ни один слух о зловещей славе благородного Владельца не проник в уединение маленькой пастушки. Она была так ничтожна и бедна, что с ней гнушались разговаривать, и, гордая, она не расспрашивала тех, что проходили мимо ее хижины. Впрочем, она и не сожалела об этом, потому что она любила. Хотя ей хотелось иметь новое платье для свадьбы, но она утешала себя тем, что ее друг никогда бы ее не отметил, если бы ему не понравились ее шерстяной плащ и чепчик из грубого полотна.

На рассвете звуки труб разбудили лес, и четыре хоругви, развернувшись в одно время на вершинах четырех башен замка, заволновались в утреннем ветре. Гул празднества наполнял просторное жилище. Опустился подъемный мост, и выступила торжественная процессия: вооруженные воины, которые на своих скрещенных копьях под-

держивали корзины с цветами, пажи и лучники. Рядом с пустым паланкином, качавшимся на плечах негров, ехал сам владелец замка в кафтане белого шелка, расшитом овальными жемчугами, на которые спадала его серебряная борода.

Маленькая хижина, около которой остановилась вся эта торжественная процессия, спала, и ставни были заперты. Слышно было, как овцы тихо блеяли, да птицы взлетали с ив и с крыши, испуганные этим приближением, но возвращались назад, успокоенные молчанием кавалькады, ставшей тихо вокруг; легкий ветер завивал перья султанов, подымал кружева воротников и шевелил челки коней; но это молчание не помешало тому, что по рядам побежал легкий шепот о том, что живущая здесь была пастушкой и что зовут ее Гелиадой.

Владелец слез с коня, преклонил колено перед дверью и стукнул три раза; дверь раскрылась, и на пороге появилась невеста.

Она была совсем нагая и улыбающаяся. Ее длинные волосы сливались с цветом золотых цветущих слезок. Концы ее молодых грудей розовели, как цветы вереска. Ее милое тело было просто, и невинность ее так велика, что улыбка ее, казалось, ничего не знала о ее красоте. И люди, что смотрели на нее, видя ее столь прекрасной лицом, не замечали ее наготы. Те же, кто заметил, не удивились, и разве два лакея перешепнулись между собой. Так ей, которая была бедной, мудрая хитрость внушила быть нагой, и она приближалась нагая, серьезная, заранее торжествуя над кознями своей Судьбы.

Весь город волновался в ожидании церемонии, назначенной на этот день. Любопытство увеличивалось тем, что если все знали жестокого Господина по взыскательности его дорожных пошлин и требовательности земельных налогов, то никто не знал, кто та, что вместе с ним должна вступить под портал церкви. Так весь город теснился вокруг процессии, окружавшей таинственные носилки, с которых сошла эта странная невеста. Сперва они были ошелом-

лены и приняли это за новую кощунственную фантазию дерзкого Сюзерена; но так как большинство было душою наивно и просто и как они много раз видели на церковных стеклах и на порталах собора фигуры, похожие на эту: Еву, Агнессу и дев-великомучениц, так же, как она, нежных телом, так же прекрасных кроткими глазами и длинными волосами, то недоумение их сменилось удивленным благоговением. Они подумали, что небесная благодать ниспослала это чудесное дитя, чтобы смягчить неукротимую гордость и жестокость грешника.

Она и он рядом вступили в церковь. Корабль, благоухавший дымами, был освещен свечами и солнцем. Полдень пылал в распустившихся розах и в бело-огненных стеклах, и причетники, бритые и угрюмые, глядя на эту нагую девушку, непонятную для их желаний, думали о том, что владелец Карноэта при помощи какого-то колдовства женится на Нимфе или Сирене, подобной тем, о которых говорят языческие книги.

Не приказал ли архиепископ служителям наполнить кадильницы, чтобы дым, встав между этой Посетительницей и оком Божьим и глазами человеческими, отделил густой пеленой необычную пару. И сквозь благоуханный туман едва можно было различить их, склоненных пред алтарем, золотые волосы, серебряную бороду и благословляющий жест епископского посоха, освящавшего обручение.

Пастушка Гелиада, которая венчалась нагой, долго жила вместе с Синей Бородой, который любил ее и не захотел убить, как он убил пять других.

И тихое присутствие Гелиады оживляло старый замок.

И ее видели одетой, то в белое платье Аллегорических Дам Мудрости и Добродетели, перед которыми склоняются Единороги с хрустальными копытами, то в одежды голубые, как летом тень деревьев на траве, то в хитон лиловый, как ракушки, что лежат в сером песке морских побережий, то в ткань, расшитую коралловыми ветвями, то в кисею цвета зари и сумерек, но тяжелому великоле-

пию этих платьев, подаренных ей супругом, она предпочитала свой длинный пастушеский плащ из грубой шерсти и чепчик из полотна.

Когда же она умерла, пережив своего мужа, старый замок разрушился и погрузился в забвение. Так среди нагих теней, блуждающих среди развалин, она одна была одета и явилась мне в облике той крестьянки, что показала мне развалины Карноэта».[22]

Синяя Борода нарушает заповедь Аполлона:

«Не старайся продлить мгновение — умирание истомит тебя!».

Он пьянящему любовному напитку, выпитому залпом, предпочитает созерцание хрустальной мертвой чаши. Он намеренно длит наслаждение и томится сладкой агонией чувственности.

Он не желает допивать до дна бокала полного вина и дочитывать роман до последней страницы.

Не ожидая конца, он сам надменно обрывает мгновение. Он убивает мудрой и жестокой рукой напрасных красавиц для того, чтобы в складках и в аромате тканей, соприкасавшихся с их телом, навеки закрепить волнующие чары их чувственной прелести.

Он не творит живой статуи немого бога непрестанным воплощением своих желаний. Он становится академиком чувственности и хранителем изысканного музея редкостей, в который он претворил свою жизнь, свою страсть, свои ненасытные искания.

Но вот в его жизнь, грустную и молчаливую, как символическая хрустальная чаша, входит нищая пастушка Гелиада. Чаша, к которой могли прикасаться лишь уста Одиночества и Молчания, наполняется студеной водой лесного ключа, высеченного копытом крылатого коня.

В замкнутый дом души, в котором бродили капризные и обаятельные тени кокетливых мучениц, вместе с утренним ветром, лучом солнца и пением птиц входит пастушка совсем нагая и улыбающаяся. Ей неведомы утонченности любовных томлений, но ее милое тело так просто, и не-

винность ее так велика, что люди, видя ее столь прекрасной лицом, не замечают ее наготы. Шерстяной крестьянский плащ и чепчик из грубого полотна оказываются прекраснее изысканных платьев.

Пробежала мышка,
Хвостиком вильнула:
Яичко упало и разбилось.
Дед плачет,
Баба плачет,
Курочка кудахчет:
«Не плачь, дед, не плачь, баба!
Я снесу вам яичко другое —
Не золотое — простое».

Концы круга соединяются. Из произведений утонченного французского символиста выясняется смысл старой русской присказки.

Когда человек спит, он может сознавать это и не может по собственному желанию нарушить действительность сна. Но достаточно пробежавшей мышке вильнуть хвостиком, и разбивается золотой сон. И вот, когда раскрываются его глаза к дневному бытию и он видит перед собой и нагую пастушку и лесной ключ, то ему становится понятно нетаинственное кудахтанье курочки:

Я снесу вам яичко другое —
Не золотое — простое.

Священное царство Аполлона заключено вовсе не в золотом, а в простом яичке.

Пусть сны оканчиваются, пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток; силе, которая клокочет и бьется в стройном согласии девяти муз.

«О, творческое присутствие! ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Нет сомнения, что золотое яичко, снесенное рябою курочкой, — это чудо, это божественный дар. Оно прекрасно, но мертво и бесплодно. Новая жизнь из него возникнуть не может. Оно должно быть разбито хвостиком пробегающей мышки для того, чтобы превратиться в безвозвратное воспоминание, в творческую грусть, лежащую на дне аполлинийского искусства.

Между тем простое яичко — это вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, преходящий знак того яйца, из которого довременно возникает всё сущее.

Старая русская присказка иносказательно учит тому же, чему учил Рескин: не храните произведений искусства; на площади выносите Тицианов и Рафаэлей. Пусть погибают и разрушаются бессмертные создания гениев. Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей. Гениальность не достояние смертного человека, она откровение солнечного бога.

Произведение искусства — золотой сон, который всегда может быть разбит и утрачен. Поэтому не бойтесь его утратить. Произведение искусства — всегда *только чудо.*

Но в Аполлоновом мире закон выше чуда.

Ритм смерти и возрождения священнее золотого сна.

«Прислушайся... прислушайся... Есть кто-то, кто говорит устами эхо, кто один стоит среди мировой жизни и держит двойной лук и двойной факел, тот, кто божественно есть мы сами».

Так говорит Ренье о тайне простого яичка.

А вот что говорит он о золотых яичках:

«Лик Невидимый! Я чеканил тебя в медалях из серебра, из золота, из меди, из всех металлов, что звенят ясно, как радость, что звучат глухо, как слава, как любовь, как смерть. Но самые лучшие сделал я из глины сухой и хрупкой.

И весь великий сон земли жил во мне, чтобы ожить в них».

Так Анри де Ренье и рябая курочка говорят одно и то же: не старайся охранять свои сны. Пусть разбиваются золотые яички, они тем прекраснее, чем хрупче.

Твое «я» — это тот, кто один стоит среди мировой жизни.

Аполлинийское сознание находится вне сферы бытия, опустошаемой временем, корни его погружены в текучую влагу мгновений.

Ницше видит верный образ Аполлонова мира в «Преображении» Рафаэля[23]:

Внизу — отчаявшиеся люди, бесноватый отрок и ученики, пораженные ужасом. Наверху — Христос, явивший истинный лик свой.

Внизу — зрелище изначальной скорби, борьбы противоречий, составляющих механическую основу жизни. Наверху — вечная гармония бытия, реальнейшая из реальностей — преображенный истинный лик божества.

Статуя Скопаса, изображающая Аполлона, пятой наступившего на мышь, являет то же самое архитектурное и символическое расположение частей, что и Рафаэлево «Преображение».

Что целым рядом фигур подробно изъяснено Рафаэлем, здесь сжато в двух лаконических символах Аполлона и мыши. Вверху солнечный бог, ниспосылатель пророческих снов — внизу под пятой у него «жизни мышья беготня».

Так мы видели мышь в целом ряде символических картин:

Мышка-пророчица пела тоненьким голоском на ладони юного Бальмонта. Белые мыши копошились под алтарем Аполлона в Троаде. На острове Тенедосе бог истреблял их солнечными стрелами. Мышь являлась для нас то топкой трещиной, нарушающей аполлинийское сновидение, то символом убегающего мгновения, то сосредоточием загадочного и священного страха; гора вечности потрясалась, чтобы родить смешную мышь; вильнув хвостиком, мышь разбивала золотое яичко, и мудрая рябая курочка произносила вещие и утешительные слова о том, что простое яичко лучше золотого. Потом французский поэт показал нам загадочные хрустальные чаши и женщину у лесного ключа, и грустного владельца Карноэта, созерцающего платья

своих убитых жен, и милую пастушку Гелиаду, и невидимый лик бога с двойным луком и двойным факелом.

Так слова поэта — «Жизни мышья беготня» — выяснились перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни.

И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов.

ЛИЦА И МАСКИ

ОРГАНИЗМ ТЕАТРА

I

Театр есть слияние трех отдельных стихий — стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя — в едином моменте.

Актер, поэт, зритель — это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства.

Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания — вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно соприсутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Так они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно.

Возьмем возникновение поэтического произведения. Сперва момент жизненного переживания, доступный любому человеку, но только из поэта делающий поэта. Гёте требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни.[1]

Затем, иногда спустя много лет, творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь, их одухотворяющую, будет давать отстоявшаяся *воля* пережитого.

Эта *воля* скрыта в них потенциально. Она проявится и вспыхнет только в последний момент, определяющий бытие произведения, — в момент понимания. Момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество.

Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято.

Первым понимателем произведения может быть сам же поэт. Вся заключительная работа и окончательная художественная отделка основаны на этом понимании.

Но точно так же как первый момент жизненного переживания, так и третий момент понимания могут, но вовсе не должны совмещаться в одном лице. Поэт может создать произведения, одухотворенные волей не своих, а чужих переживаний, интуитивно им понятых, и в то же время может сам совершенно не понимать им созданного. Мы имеем слишком много примеров такого непонимания, и слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, *что* вы написали?»[2] — останутся классической формулой. Творческий акт понимания принадлежит читателю, которым в данном случае был Белинский, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависят бытие и судьба произведения.

Ясно, что здесь мы имеем дело с правильно построенной триадой: переживание — это положение, творчество, по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию, — противуположение, понимание — обобщение. То, что существует в виде отдельных идеальных и разновременных моментов в каждом из простых искусств, мы видим — в виде трех конкретных сил, слившихся в одном и том же мгновении, — в сложном искусстве театра.

Драматург дает схему жизненного переживания, чертеж устремлений воли. Актер, по самой природе своей составляющий противоположение драматургу, ищет для этой воли в глубине самого себя жестов, мимики, интонаций — словом, живого воплощения.

Противоположные устремления драматурга и актера должны быть слиты в понимании зрителя, чтобы сделаться театром. Зритель — такое же действующее лицо в театре, как и они. От его талантливости и от его бездарности всецело зависят глубина и значительность тех тез и антитез,

широта тех размахов маятника, которые он может претворить и синтезировать своим пониманием.

В области мысли моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою не только годами, но даже столетиями, как мы видим на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико.[3] В театре же все три стихии должны слиться в одном мгновении сценического действа, иначе они не осуществятся никогда.

Это создает для театра условия существования, отличающие его от других искусств:

Театр не может творить для будущих поколений, — он творит только для настоящего.

Театр всецело зависит от уровня понимания своей публики и служит в случае своего успеха точным указателем высоты этого уровня для своего времени.

Театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Таким образом, главным творцом и художником в театре является зритель. Без утверждения его восторга ни один замысел поэта, ни одно воплощение актера, как бы гениально ни были они задуманы, не могут получить своего осуществления.

Это создает для художников театра совершенно иные условия работы, чем в других искусствах. Здесь не может ставиться цель опередить свое время. У них одна задача, и более трудная и более глубокая, — понять и изучить основные струны души своего поколения настолько, чтобы играть на них, как на скрипке.

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощенности, а одновременно создает то, что спустя века они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но и гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот *театр,* которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда находится впереди своей эпохи.

За последние годы постоянно приходится слышать жалобы театральных режиссеров на переживаемый кризис театра.

«Нельзя ли заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?» — спрашивают одни.

«Если драматурги не дают нам того, что нужно для сцены, то мы обойдемся и без них»,[4] — заявляют другие.

Такое отрицание то одного, то другого из трех элементов, составляющих театр, свидетельствует о том, что разлад действительно существует.

Поэт, актер и зритель не находятся в достаточном согласии между собою, чтобы встретиться в едином миге понимания.

II

Режиссер по своему положению в театре является носителем замысла драматурга, руководителем творчества актера и пониманием идеального зрителя. Он тот, для кого театр является таким же простым искусством, как лирика для поэта и картина для живописца. Он объединяет в себе триаду театра. Поэтому в эпохи процветания театра, т. е. полной гармонии элементов, режиссер не виден, не ощутим и неизвестен. Он исполняет свое дело незаметно. Слабый нажим правящей руки — и его роль исполнена. Ему не нужно ни инициативы, ни изобретательности.

Но если начинается разлад между зрителем, актером и автором, то режиссер силою вещей выдвигается на первое место. Он ответственен за равновесие сил в жизни театра и потому должен восполнить то, чего недостает в данный момент.

Нервность, изобретательность и талантливость современных режиссеров больше, чем все иные признаки, свидетельствуют о разладе театра.

Одни режиссеры видят корень зла в несовершенстве актера, другие — в невежестве драматургов относительно условий и потребностей сцены. Правы и те, и другие. Но

то, что и актеры разучились играть и драматурги — писать, указывает, что это два разветвления одной причины, которую надо искать в душе зрителя.

III

Постараемся взглянуть на организм театра, взяв точкой опоры не драматурга, не актера, а зрителя.

История возникновения театра из Дионисовых действ,[5] так, как ее представляют в настоящее время, является в виде постепенного отказа участников священной оргии от активности посредством выделения из своей среды сперва хора, потом одного, двух и, наконец, многих актеров.

Театр возникает из очистительных обрядов. Бессознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные первобытному человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер, и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителя перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и преизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действенно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя.

Театр — это сложный и совершенный инструмент сна.[6]

История театра глубоко и органически связана с развитием человеческого сознания. Сперва кажется, что с самого начала истории мы застаем человека обладающим одним и тем же логическим — дневным сознанием.[7] Но мы знаем, что был же когда-то момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком.[8] Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из

древнего, звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна.

Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже всё, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения.

Основа всякого театра — драматическое действие. Действие и сон — это одно и то же.

IV

Внутренний смысл театра нашего времени ничем не разнится от смысла первобытных Дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действенности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так и современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального исступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения.

Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем.

Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действенности.

С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно слу-

жит делу утверждения общественности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это всё «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральный спектакль— это древний очистительный обряд.

Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона. В эпохи стихийной и суровой воли рождается трагедия — очистительные сны о роковых страстях и о благородных порывах, нарушением закона превращающихся в преступление; в эпохи буйные и страстные процветает драма; в эпохи гражданственного успокоения и счастья — бытовая и сатирическая комедия: очистительные сны о мелких любовных и общественных пороках. В каждый исторический момент у каждого народа театр представляет очистительную купель для тех возможных нарушений законности, грани которой точно определяются правовыми критериями народа.

Эсхилова «Орестейа» и «La dame de chez Maxime»[9] с этой точки зрения являются двумя таинствами одного и того же обряда, и очистительная сила любого популярного фарса и водевиля ничем не меньше, чем очистительная сила шекспировской трагедии.

Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя. По содержанию репертуара и по форме пьес можно всегда с точностью судить, какие преизбытки угрожают стройности человеческого общежития.

Но в этом случае отнюдь не следует смешивать драматической литературы с театром, осуществленным в сновидении зрителя. Читая тексты Шекспира и Эсхила, мы имеем дело с чистой литературой и совершенно не можем еще судить, сколько в этой литературе было «театра».

Об утверждении, о свершенности театра говорят только восторг зрителя, только аплодисменты залы*.

V

Причины театрального разлада, переживаемого русским театром, лежат прежде всего в душе зрителя.

Поспешно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий. Нет никакой возможности провести линию уровня законности в том обществе, где мораль сверхчеловека перепутана со «страхом Божьим». В России не было никогда единого всенародного театра. Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция благодаря своему универсально-собирательному характеру умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр — театр Чехова.

Наивность и доверчивость — вот те таланты, которыми должен обладать зритель для создания великого театра.

Но наивность в несравненно большей степени свойство культуры, чем варварства. Истинно культурному человеку свойственно с глубоким и наивным восторгом встречать всё новые формы чужеземных культур; у него есть врожденный вкус к экзотизму. Варварам же свойственны скептичность и недоверчивость, а в увлечении — быстрая пресыщенность.

* Примечание. Несколько примеров, когда драматическая литература, ставшая ныне классической, не стала театром[10] в момент своего возникновения. Во Франции в XVII веке полный провал на сцене потерпели «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» Мольера, «Баязет», «Британник» и «Федра» Расина, а наибольшим сценическим успехом века были «Тимократ» Томаса Корнеля и «Le Mercure galant» Бурсо. И если нам нужно составить себе мнение о театре XVII века, то следует его составлять по этим средним пьесам средних авторов, потому что драматическая литература вышеупомянутая становится театром только в XVIII веке.

В русском обществе существуют одновременно: и глубокая, почти оскорбительная скептичность по отношению к формам эстетическим, которыми оно так легко пресыщается, и наивная доверчивость в области вопросов моральных, правовых и религиозных.

Основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это — задача совершенно немыслимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности, который никогда не даст возникнуть на этой почве ни одному сновидению. В этой области русская душа еще не имеет тех избытков, от которых ей было бы необходимо освобождаться при помощи очистительных обрядов.

Наоборот, область моральных потребностей, в которых русская публика крайне наивна, доверчива и невзыскательна, была совершенно забыта при этих опытах.

Правда, моральные потребности русской публики выражались за последние годы в очень широких и общих идеях освободительного характера в сферах любви и в сферах политики, именно в тех областях, которые запрещены русскому театру. Но нельзя отрицать, что именно здесь и именно в последние годы очистительные обряды были совершенно необходимы и что театр как предохранительный клапан законности мог бы сыграть громадную уравновешивающую роль.

Успех пьес Леонида Андреева[11] указывает на характер тех сновидений, которые охотно воспринимаются душою русского зрителя. Грубая постановка моральных вопросов, декламирующий пафос, лубочная символика мирового характера, отрывочный характер действия делает их более похожими на кошмары, чем на сны.

Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов: Метерлинка, Ибсена, Пшибышев-

ского, Гамсуна... У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов мы, не умея заснуть, начинаем иронизировать.

VI

Существует в настоящее время лишь одно театральное зрелище, которое безусловно владеет доверием публики. Это — кинематограф.

Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства, — старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, — будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является кинематограф.[12]

Мы видели, как в театре актер постепенно оттеснял зрителя со сцены для того, чтобы стать его сновидением. В кинематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. И всё же это видение о действии, следовательно — театр.

Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он — машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.[13]

Кинематограф дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, вожделенный демократизм фотографического штампа.

Кинематограф, как театр, находится в полной гармонии с тем обществом, где газета заменила книгу, а фотография — портрет. У него все данные для того, чтобы стать театром будущего. Он овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. В эстетических потребностях народных масс он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию.[14] Под гипнотизирующую музыку однообразных мар-

шей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабли хлыстовских радений, совершается тот же древний экстатический, очистительный обряд.[15]

Очищение от чего? Не от избытка воли и страсти, конечно, а от избытка пошлости, от повторяемости жестов и лиц, от фотографически серых красок, от однообразно-нервного кружения большого современного города. Кинематографы, вертящиеся, точно китайские молитвенные машинки, на всех углах улиц, кинематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, — свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города.

Эта сторона очистительных обрядов всегда останется за кинематографом. Но когда власть над сновидениями всех городов Европы перейдет из рук Патэ и Гомона, воображение которых не может подняться выше сеансов престидижитаторства и детских нравоучительных рассказов, в руки предпринимателей более изобретательных, художественных и безнравственных, то у кинематографа откроются новые возможности[16]. Он сможет воскресить искусство древних мимов и освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обозрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах. Тогда для театра драматического останется прежняя его область сновидений воли и страсти.

С этой точки зрения значение кинематографа может быть благодетельно для искусства.

ФРАНЦУЗСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР

I

Когда на русской сцене приходится смотреть произведения французского театра, то как бы хорошо ни были они

поставлены, переведены и сыграны, всегда остается мучительное чувство глубокой и неизбежной дисгармонии.

Никакая французская пьеса не может лечь в формы русской сцены так, чтобы они пришлись по ней вплотную, как футляр по геодезическому инструменту, так, как приходятся они театру Гоголя, Островского и Чехова.

Между тем как для немца Гауптмана, для фламандца Метерлинка, для поляка Пшибышевского русская сцена находит формы четкие и верные, иногда даже более удачные, чем на сценах их родины, самые нетрудные французские комедии, имеющие безумный успех в Париже, тускнеют, блекнут, из остроумных становятся плоскими, и утонченности их кажутся пошлостями.

То же самое повторяется тогда, когда французский театр делает попытку поставить пьесу русскую или немецкую. Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана,[1] несмотря на все усилия его талантливого директора и всю относительную гибкость того материала, которым он располагал, были совершенно неудачны. И в неудаче этой чувствовалась не случайная ошибка замысла, а коренная историческая невозможность.

Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю французской драмы, что не может поддаваться и гнуться согласно формам иноземного искусства. И, будучи сильна своим вековым прошлым, она гнет и по-своему переделывает произведения пришлого искусства.

Истинное национальное искусство не может быть податливым и гибким. Изменения совершаются в нем изнутри и наружу проступают трудно и туго. Столь нервные, тревожные и прихотливые искания новых сценических форм в современном русском театре можно объяснить только оскудением русской драмы, которая после Чехова не создала ничего нового.

Французский же театр является действительно национальным и так неразрывно связанным с формами своей сцены, как моллюск с извивами своей раковины.

Французские модные пьесы, с такой беспримерной ловкостью создаваемые остроумными парижскими драматургами, являются изысканными и прихотливыми цветами, которые могут цвести только в данной, а не иной точке земного шара. Для них нужна эта тесная, немного потертая, но ярко освещенная зала театра, за стеной которого шумит праздная и нарядная толпа Больших Бульваров; нужна та утонченность понимания в связи с наивностью восприятия, которая делает парижанина таким благодарным зрителем всяких зрелищ.

Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то, как бы ни были велики таланты автора и актера, — того *сновидения,* которое является единственной реальностью сценического действа, возникнуть не может.

Как характер и рост растения определяются всецело почвой и климатом той местности, в которой оно растет, так характер театра всецело зависит от зрителя.

Москвичи, которые по сравнению с петербуржцами являют характер экспансивный и наивный, немного восточный и немного южный, представляют несравненно более благодарную почву для создания театра. И мы видим, что театр Островского, так же как и театр Чехова, создались в Москве.

Так развитие и характер парижского театра почти всецело определены особенностями и свойствами парижского народа.

Не зная близко парижанина, столь бессознательно поюжному свободного в своих нравах и в то же время столь строго ригористического и робкого во всех своих моральных убеждениях и теориях, невозможно понять французских комедий, в которых с такою откровенностью трактуются свободные нравы и в то же время с полной убежденностью и непонятной страстностью защищаются самые

наивные моральные тезисы. Свобода нравов и несвобода нравственности — вот что характеризует французов последнего века.

II

Французов поражает в русских больше всего наше духовное бесстыдство.

Ни один француз, разумеется, не определит этим словом то волнующее и притягательное впечатление, которое производят на него русские, между тем это именно так.

То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном; то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души, — французу кажется в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным, как нагота на публичному балу.

К основным чертам русского характера относится это непреодолимое стремление душевно *обнажиться*[2] перед первым встречным.

Сколько есть людей, которые не могут сесть в вагон железной дороги, чтобы через несколько часов пути не начать подробно рассказывать случайному дорожному спутнику всей своей жизни с самыми сокровенными подробностями семейных и сердечных историй.

Стоит только вспомнить все разговоры на железной дороге в русской литературе: начало «Крейцеровой сонаты», первую главу «Идиота», несколько сцен из «Анны Карениной», многие из рассказов Глеба Успенского.

А если к этому прибавить те излияния, которые делаются в русских трактирах, под влиянием опьянения, и всегда касаются самого стыдного, позорного и скрытого, то становится совершенно понятным, что так поражает французов в русских и почему Жюль Лемэтр, разбирая «Грозу» Островского, писал:

«А что произошло дальше, вы себе можете легко представить, так как в России каждый муж, задавивший своего

ребенка (“Власть тьмы”), каждый студент, убивший процентщицу (“Преступление и наказание”), каждая жена, изменившая своему мужу (“Гроза”), ждут только удобного момента, чтобы, выйдя на людную площадь, стать на колени и всем рассказать о своем преступлении».[3]

Это смелое обобщение Жюля Лемэтра перестанет казаться наивным, если проникнуть глубже и шире себе представить основные черты французского духа, диаметрально обратные духу славянскому.

Мы стыдимся своих жестов и поступков; боимся, чтобы они не показались окружающим неожиданными и необъяснимыми, и потому стремимся как можно скорее посвятить зрителей в их внутренний смысл.

Между тем французы, будучи мало стыдливыми во всем, что касается действия, поступков и всяких форм жизни, обладают непреодолимой стыдливостью при разоблачении тайных душевных побуждений, чувств и сложных переживаний.

Психология французских романистов, несмотря на ее утонченность, кажется неглубокой, потому что это всегда анализ самого действия, а не внутренних причин, его вызвавших.

Французы дико стыдливы во всем, что касается *переживаний*. Более спокойные и уравновешенные скрывают эту стыдливость за маской светской любезности; другие, более экспансивные, — за насмешкой, за шуткой, за французской «blague»*.

По известному цинизму, по известному поверхностному легкомыслию и веселости, которые становятся под конец маской, органически сросшейся с лицом, можно отличить всегда людей, склонных к особой чувствительности и непосредственности впечатлений.

Французы не стыдятся обнажать свое тело, но в них заложен непреодолимый стыд обнажения духа, который мы никогда до конца даже и понять не сможем.

---

* Шуткой (*фр.*).

Поэтому дух их всегда заключен в строгие и законченные формы, как в жизни, так и в искусстве, так как форма является истинной одеждой Духа.

В жизни же эта стыдливость духа ведет к созданию масок.

III

Если, проходя по парижским улицам, долго следить за потоком глаз, лиц и фигур, то скоро начинаешь замечать известную ритмичную повторяемость лица.

То, что казалось раньше человеческим лицом, вполне законченным в своей индивидуальности, оказывается лишь общей формулой, одной из масок Парижа.

В тесных домах и тесных улицах, залитых огнями и углубленных зеркалами, так много перекипает, что смотреть друг другу на голые лица, на которых написано *всё,* было бы слишком страшно.

Лицо, лишенное маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготе лица парижане узнают иностранцев, провинциалов и особенно русских.

Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног; парижанин надевает лицо так же, как платье, как шляпу, как галстук, как перчатки.

И маска эта надета не только на лице: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии — во всем, что может скрыть личность.

А скрывши, отчасти и выявить, так же, как парижанка, надевая платье, выявляет наготу своего тела, ловко подобранной и обтянутой юбкой давая прочесть всю линию бедра, ноги и колена.

Маска города является естественным следствием стыдливости и самосохранения.

Люди, собравшиеся сюда для жизни возбуждающей, острой и захватывающей, маской должны свое живое лицо защищать от проституирования.

И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице.

Образование маски — это глубокий момент в образовании человеческого лица и личности. Маска — это священное завоевание индивидуальности духа, это «Habeas corpus»[4] — право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой.

Маска и мода тесно связаны друг с другом. Введение новых масок идет теми же сложными путями, которыми идет введение новой моды.

Введение же новой моды — это сложная система, выработанная вековой традицией. Здесь почти не бывает революций, насильственных переворотов и coups d'état*: мода течет медленно, каждый сезон вводя новую деталь покроя, осторожно изменяя комбинации цветов и периодически возвращая к сегодняшнему дню старые образцы давно отживших мод.

Портной в Париже должен быть и археологом, и историком, и живописцем. Ему приходится работать и в Галерее эстампов в Национальной библиотеке, и внимательно следить за всеми красочными открытиями и устремлениями на картинных выставках.

Человек, не отдающий себе точного отчета об историческом значении красок импрессионистов и неоимпрессионистов, тонов Гогена, Сезанна и Матисса, никак не может быть парижским дамским портным.

Но значение одежды, создаваемой Парижем, вовсе не в том, чтобы скрыть и одеть тело; напротив: эта одежда только выявляет, раздевает и обрисовывает его. Назначение французского туалета — это скрыть и одеть дух, а вовсе не тело.

И как новые формы костюмов создаются в ученых лабораториях больших модных магазинов, — точно таким же образом новые маски духа, новые маски лица создаются в лабораториях театров, тайным сотрудничеством драматурга, актера и костюмера.

---

* Государственных переворотов (*фр.*).

Чтобы новая человеческая маска получила право гражданства на парижских улицах, она должна появиться на сцене и быть официально закрепленной в афише и карикатуре.

IV

Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, затканное серыми паутинками жизни, — то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски.

И театр нигде так не соответствует потребностям публики и нигде настолько не сливается со своими зрителями, как в Париже.

Французские драматурги — это ловкие закройщики, ученые портные, которые не выходят за пределы традиционных формул сцены. Драма и комедия приняли в Париже такие же корректно-законченные формулы, как фрак, сюртук, смокинг. И драматические одежды шьются по фигуре актера с ловкостью изумительной и с искусством совершенным.

Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сары Бернар и Режан, Морисом Доннэ — для m-lle Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзан Депре, Вилли — для Полэр, Флерсом и Кайавэ для Евы Лавальер,[5] — это всё платья, заказанные у первоклассного портного.

Только на вековых корнях и устоях может вырастать всё истинно утонченное в искусстве.

Во французской пьесе такими вековыми и окаменевшими корнями являются всё драматическое действие, интрига, завязки, коллизии, положения влюбленных. Эта область доведена до математического совершенства счетной машины, и в ней исчерпаны все мыслимые комбинации сценических положений.

Жизнь же, нервы и трепет пьесы — это новые маски актеров и та бесконечно разнообразная, отливающая змеи-

ной чешуею рябь диалога, которая мертвую схему пьесы одевает в живую одежду слов и дает театру весь трепет жизни.

Французский театр в сценическом механизме дошел до математической схемы. Но когда в каком бы то ни было искусстве создается ряд канонических форм, из которых фантазия не имеет права выйти, это всегда удесятеряет силу наблюдательности и глубину видения.

Чем у́же область выбора — тем искусство теснее и интимнее связано с жизнью своей эпохи.

Поэтому французские пьесы неразделимы со своими парижскими зрителями и с криками бульваров, которые шумят за дверями театра.

Публика и актеры дробятся в бесконечных анфиладах взаимоотражений и создают тот момент эстетического наслаждения, который может расцветать, как сказочный цветок, только в известный час ночи, только в одном месте земли.

Понятно поэтому, почему среди шестидесяти театров Парижа нет ни одного, который бы сумел как следует поставить Толстого, Ибсена, Гауптмана или Чехова, — эти северные, жестокие пьесы, которые бесстыдно срывают маску с человеческого лица, обнаруживая весь ужас его.

Понятна и глубокая нелепость французских пьес, когда они переносятся на русскую сцену. Платье с чужого плеча, перекроенное неумелыми и непонимающими руками, сидит скверно, как фрак на готтентоте, и лишь стесняет движения.

Даже сыгранные французскими актерами в России, эти пьесы теряют свой смысл, так как остаются не столько непонятны, сколько ненужны зрителям.

Русский человек органически не может понять, что совсем не стыдно обнажать свое тело на сцене, но непреодолимо стыдно обнажать свою душу. А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством.

Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жутки-

ми тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа.

За его внешними вольностями есть та стыдливость, которая для нас теперь еще совершенно непонятна, но когда-нибудь станет необходима. Это случится, когда мы вкусим яблока познания форм и после этого грехопадения устыдимся наготы своего духа.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР*

I. Основные течения

Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки:

«Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне всё расскажут. Директор театра Фурнье — человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года он возобновляет "Le pied du mouton". Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц... В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство — театр[1]... грубое искусство...».

Такие речи вел в пятидесятых годах самый блестящий из драматических критиков Франции.

Несколько лет тому назад «Prince des critiques», провозглашенный таковым анкетой, устроенной «Comoedia»,[2] теперешний академик Эмиль Фагэ писал:

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; справедливо можно сказать, что каждый вечер

* Émile Faguet. «Propos de théâtre».
Jules Lemaître. «Impressions de théâtre».
Alphonse Séché et Jules Bertaut. «L'Evolution du théâtre contemporain».
Paul de Saint-Victor. «Le théâtre contemporain».
Théophile Gautier. «Histoire du romantisme».

во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтер мог иметь в себе нечто пикантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан...

Муж, жена и любовник — вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, как был старый. Французы любят строгую легализацию в литературе».[3]

Совсем недавно Поль Гзель писал[4] о театральном кризисе («L'usine théâtrale»):

«Театр в наши дни стал большой фабрикой, и каждый из наших драматургов стал заводчиком, фабрикантом.

Страшное бедствие для театра в том, что те, которые пишут с успехом театральные пьесы, получают такие громадные деньги. Со всех сторон только и слышишь, что о головокружительных барышах, осуществленных триумфаторами сцены.

Один получает ежегодно миллион с двух-трех пьес, успех которых длится. Другой строит себе дворец на доход, принесенный одной пьесой. В наши дни драматургами становятся точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно одних и тех же способностей. Единственное различие в том, что мерку приходится снимать с мозга, а не с ноги потребителя: обе операции более схожи, чем это можно предположить... А затем остается только выкроить куски кожи или диалога по обычным патронам, а главное — согласно моде.

Можно наблюдать молодых людей двадцати, двадцати двух лет, которые, желая быстро приобрести состояние и имея шишку практической сметки, посвящают себя фабрикации театральных пьес. Они ничего еще не видели, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитых поставщиков театра, они их применяют, и это удается им прекрасно.

Каждый кидается на театр, как на добычу. Романисты говорят: “Оставим роман, который приносит слишком мало, будем делать пьесы!”.

Несколько лет назад один критик (Жорж Польти), прочитав в “Разговорах Гёте с Эккерманом”, что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений[5], не указывая при этом каких, попытался найти это число театральных комбинаций в пьесах всех стран и всех народов. Он легко достиг желаемой цифры. Если бы он попробовал совершить ту же операцию над современными пьесами, едва ли бы смог он открыть больше четырех основных драматических положений: 1) будут ли они счастливы или нет? 2) изменит или не изменит? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простит или нет?

И в сущности, все эти четыре типа свободно можно свести к одному: будут ли они счастливы?».

Эти три единодушных мнения, собранные на разных концах последнего полувека, свидетельствуют о положительном и неуклонном процветании французского театра. Не будем смущены раздраженной интонацией и отрицающими парадоксами этих трех неравных критических умов. Под проклятиями Валаама[6] скрываются часто бессознательные благословения. Утверждения, сквозящие сквозь формы отрицания, приобретают бóльшую убедительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизирует о существовании одного водевиля, в котором время от времени делаются некоторые изменения, и когда Фагэ спустя сорок лет свидетельствует о том, что этот водевиль существует, что «во всех театрах Парижа каждый вечер играют одну и ту же пьесу под различными именами», и когда Поль Гзель удостоверяет, что эта пьеса может быть написана любым человеком с практическим складом ума, который сумеет воспользоваться готовыми драматическими рецептами и верно снять мерку с мозгов своих современников, то получается законченная картина широкого и органического развития театра, ставшего всенародным искусством (или продолжающе-

го быть им, так как это положение вещей длится во Франции в течение четырех столетий).

Все три мнения говорят, разумеется, не о вершинах искусства, не о цветениях творчества, а о массовой совокупности художественного производства, т. е. о ремесленных основах мастерства. Общедоступность и осуществимость драматических произведений, о которой говорит Поль Гзель, указывает на то, что мы имеем дело с питательной подпочвой искусства, благоприятной для самых великих произведений. Вспомним слова Тэна о том, что во времена Перикла любой афинянин мог вылепить порядочную статую,[7] во времена Шекспира любой англичанин мог бы написать посредственную драму, а в наше время каждый может при случае написать приличную газетную статью.

Это — мнение историка искусства, которому доступен ретроспективный взгляд на художественные произведения. Критики же, говоря о современности, называют эту же самую подпочву пошлостью, банальностью, общим местом, потому что это именно те имена, которые точно определяют отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это — отношение цветка к корню растения.

Плиний Младший говорил те же слова о произведениях живописи[8] той эпохи, от которой нам остались работы помпейских ремесленников, и такие же речи были бы возможны в устах любого из современников Перикла по отношению к танагрским статуэткам.[9]

А мы и в тех и в других читаем о коллективном гении народа.

Критики, на обязанности которых лежит следить изо дня в день за развитием искусства, неизбежно теряют чувство точных соотношений. Великие произведения благодаря условиям исторической перспективы становятся видимы среди окружающих мелочей только спустя известный промежуток времени. В момент своего появления они неизбежно затерты среди произведений среднего качества. Это «среднее качество» для еженедельного критика становится с течени-

ем времени нестерпимым. Оно для него хуже плохого, потому что для того чтобы написать истинно плохое произведение, всё же нужно обладать подлинным талантом.

Плохое искусство раздражает, тревожит, будит оскорбленный вкус. И этим оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишком новому и непривычному. Первые впечатления того и другого иногда так совпадают, что нужен продолжительный промежуток времени, чтобы анализировать причину раздражения вкуса и найти в себе окончательный приговор. Первое прикосновение к новой красоте слишком часто сопровождается инстинктивным протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождает появление истинных и больших произведений искусства.

Искусство среднее таит в себе яды для индивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность.

Поэтому у таких художников, как Теофиль Готье, мысль которых была прикована денежными цепями к тачке драматического фельетона,[10] рождается справедливый протест против среднего искусства. С этим средним искусством приходится иметь дело ежедневно, ежечасно, и немудрено поэтому, что произведения истинно ценные и крупные они склонны выводить из граней своей эпохи и рассматривать не как плод текущего дня, а лишь как запоздавший дар прошлого или завязь будущего.

Это повторялось со всеми критиками, которые следили за текущим мигом изо дня в день.

Если мы развернем годовые обозрения русской литературы Белинского[11] за сороковые годы, то мы увидим, что он тоже жалуется на упадок литературы, между тем как именно в эти годы появляются последние произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и он сам отмечает первые выступления Тургенева, Достоевского, Гончарова.

Так бывает всегда: нервный вкус, удрученный наводнением средней литературы, забывает о существовании

большого искусства, а когда оно встречается на его пути, то выделяет его из настоящего момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно с точки зрения исторической. Широкое развитие, процветание и успех среднего искусства может указывать только на возможность и на близость великих осуществлений и достижений, которые мы называем гениальными.

То, что мы называем «пошлостью», есть только признак глубокого и органического развития искусства; лишь на этой основе может возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттенков. Средняя литература есть тот канонический фундамент, на котором может укрепиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движение упора чаще всего имеет лик отрицания.

Тот же Поль Гзель в конце своей беспощадной статьи о положении современного французского театра выделяет десяток имен действительных мастеров драмы, как Поль Эрвье, Мирбо, Куртелин, Леметр, Батайль, Фабр и т. д.

Десяток имен настоящих, вполне художественных драматургов, это очень много!

Это же положение вещей констатирует и Фагэ.

«Театр во все времена, — говорит он, — с одной стороны, имеет технический фонд, который построен согласно формулам эпохи, а с другой стороны — художественную область, которая одна только и идет в счет; она создается индивидуальными концепциями отдельных художников литературы. Другими словами, театр во все времена имеет свои магазины готового платья, и рядом своих портных-художников.

Театр, согласно формуле времени, в XVII веке это — все классические трагедии целой сотни второстепенных драматургов, которые копируют один другого; а за ними оригинальный театр, который не отвечает потребностям ежедневного потребления, но лишь интеллектуальным вкусам публики: Корнель, Мольер, Расин.

В XVIII веке — традиционный театр: опять классические трагедии и комедии, называемые “характерами” — Ла-

Брюйер, переложенный в диалог. Театр художественный и оригинальный: Мариво, Лесаж, Пирон, Грессе.

В XIX веке — промышленный театр: все комедии — в жанре Скриба и бесконечные водевили, построенные на qui pro quo. Оригинальный театр: с одной стороны, Виктор Гюго, с другой — Ожье, Дюма... В наши дни для ежедневного потребления существует комедия рогоносная (Comédie cocuestre), в которой искусству нечего делать. Комедия рогоносная сменила комедию с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия рогоносная — это магазин готового платья».[12]

Но в чем же истинный нерв драматического искусства Франции наших дней? Кто творцы художественной драматургии XIX века? Предоставим голос тому же Фагэ:

«Следует обратить внимание на то, что драматурги наших дней пробивают новые пути во все стороны вне адюльтера, быть может, с бóльшим успехом, чем в какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драме исторической, которая представляет жанр, вечно оспариваемый и вечно живой, в которой Ришпэны, Ростаны и Катюлль-Мандэсы нам дали если и не шедевры, то произведения хорошего стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедии, в которой Куртелин, правнук Мольера, не имеет соперников, — наши драматурги и комики, вышедшие из школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за последние двадцать лет много инициативы, много выдумки и много таланта и в инициативе и в выдумке. Чего только не использовали они в смысле исследований и новых наблюдений? Вот комедия политическая с “Les rois” и “Le député Leveau” Жюля Леметра; вот судейский мир с удивительной “Robe rouge” Бриё; вот мир медицинский с “L’évasion” того же Бриё. Вот мир духовенства и его конфликты со светским миром в “Дуэли” Лаведана; вот мир финансистов с “Les affaires sont les affaires” Октава Мирбо; вот вопрос о расах в “Le rétour de Jérusalème” Доннэ; вот “Закон”, представляющий целый мир, исследованный в его проявлениях и в его отражениях в нравах проницательным Эрвье, пишет ли

он “Les tenailles” или “Loi de l’homme”. Потомство одно может быть судьею талантов и распределителем рангов; оно одно сможет решить, насколько данные попытки получили свое осуществление. Но мы можем утверждать, что *никогда* французский театр не был столь разнообразен, столь озабочен наблюдением реальностей, более одушевлен беспокойною и ищущей жизненностью».[13]

Мнение Фагэ ценно для нас потому, что он сам удачно воплощает в себе средний драматический вкус современной Франции. В нем нет ни самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе,[14] ни слишком требовательного аристократизма драматической критики Барбэ д’Оревильи, ни смущающих ракет остроумия Жюля Леметра. Фагэ любит систематизировать и никогда не спустится со своими симпатиями компрометирующе низко и не будет искать своих любимцев в области попыток слишком новых, еще не воспринятых сценой. Он остается в области органического театра, театра театрального, театра сценического.

Он ни словом не упоминает о театре Ван Лерберга, Верхарна и Метерлинка,[15] что справедливо, так как этот театр, созданный фламандским гением, находится «вне эволюции» французской драмы. С другой же стороны, он не упоминает ни о Клоделе, ни о Суарэсе, ни об Андрэ Жиде, ни о Мореасе, Пеладане и Герольде, как о произведениях, выходящих за пределы, доступные его истории французской сцены.

Мнение Фагэ дает среднюю оценку среднего критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. С ним мы ни в какую сторону не проскочим за пределы текущего французского театра.

По всему вышесказанному можно судить, на каком ином полюсе понимания театра и драмы стоим мы в настоящее время в России.

Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями, есть нечто абсолютно данное, уна-

следованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям, и, как всякий очень сложный инструмент, его следует трогать с осторожностью. Пьесы, которые пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь с его требованиями и возможностями.

В России сцена находится в периоде полной революции: всё разрушается, всё перестраивается, всё находится в движении и всё находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов.

Поэтому средним драматургам не для кого писать. Они не знают, каким сценическим формулам должны они удовлетворять; а беллетристы создают свой театр, как литературу, не считаясь с ее сценической осуществимостью и предоставляя сцене изобретать возможности для их театральных осуществлений.

Когда во Франции совершалась величайшая драматическая революция, когда классицизм сменялся романтизмом, на сцене эта перемена ничем не отразилась. Та же «Французская комедия»,[16] жившая исключительно классическим репертуаром, приняла и вынесла на своих плечах театр Виктора Гюго. Капризы m-lle Жорж[17] были капризами личного литературного вкуса, а вовсе не протестом сцены. Сценический аппарат оказался вполне пригоден и для «Антони»,[18] и для «Эрнани»,[19] и для сменивших их пьес Понсара,[20] и для пьес Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тем, когда у нас вслед за Островским пришел Чехов (что составляет разницу вовсе не бóльшую, чем между Гюго и Дюма-сыном), то классический русский театр, гениально интерпретировавший Островского, оказался вдруг совершенно неубедителен, и потребовалось создание новой сцены Московского Художественного театра.

А теперь мы переживаем одну из самых парадоксальных эпох в истории театра: революцию в области сцены при полном отсутствии драматургии. Мы готовим колыбель, гигантскую колыбель, для какого-то еще не рожденного

младенца-бога. И пробуем пока примерно класть в нее драмы других народов — Пшибышевского, Метерлинка, Ибсена... Происходит почти невероятное явление — развитие сцены самой по себе, вне драмы.

Французская сцена — диаметральная противоположность нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет авторов подчиняться своей мерке и своим законам.

Это важно для нашего понимания французского искусства. Наши цели в искусстве противоположны. Они — народ художников-осуществителей, их искусство — искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, — для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает всё же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления. Таким образом, мы почти не можем судить о творчестве французского театра. Но, с другой стороны, перед нами встает возможность ясного понимания и справедливой оценки той органической основы французского театра, беспристрастное отношение к которой мало доступно самим французам.

Это то же самое, что путешествие в той стране, языка которой не знаешь. Тогда в вагонах железных дорог, на улицах, в ресторанах ловишь не бессмысленные отрывки банальных фраз, а жест расы, интонацию самого языка, звук голоса всей страны. Все обычные слова приобретают исторический характер. Так же бывает и тогда, когда читаешь стихи на полуизвестном языке. Тогда гений языка звучит во всей своей силе, заглушая изобретения индивидуального творчества. Обычные клише обретают свою древнюю силу гениальных открытий. В словах нет стертой осмысленности знакомого хорошо языка. В случайном произведении можно прозреть иногда всю древнюю душу расы.

Все эти условия наших исторических разностей делают то, что именно средний французский театр, театр «од-

ной пьесы, в которой время от времени делаются кое-какие изменения», может быть особенно поучителен и интересен для нас. Именно в нем мы можем понять и определить элементы истинного всенародного искусства — живого, цветущего и нам современного.

В этом новом триединстве французского театра (муж, жена и любовник), о котором иронизировал Фагэ, в этой безвыходной теме адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся история любви, вся история семьи за последнее столетие.

Моральные вопросы адюльтера во французской драме сводятся к следующим четырем: 1) должен ли быть наказан адюльтер? 2) оскорбленный муж имеет ли право сам совершить суд справедливости? 3) виновный муж заслуживает ли снисхождения? 4) больше ли вина мужа, совершившего адюльтер, чем вина жены?[21]

Для нас — русских, эти вопросы могут показаться наивными. Мы благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободе наших общественных форм стоим вне этих — для нас схоластических — вопросов. Наши моральные сомнения лежат гораздо глубже, гораздо ближе к первоисточникам страсти и долга. Наша жизнь так мало стеснена вещами и формами, что нам легко подходить к самому корню явлений. В этом та жуткая и волнующая свобода славянского духа, которая так заманчива для французов.

Но уже тот факт, что вопросы о любви именно в такой строго ограниченной, почти юридической форме составляли единственную тему французского театра в течение полустолетия, указывает, с какими строгими, крепкими и органическими формами общежития приходилось им иметь дело и кто были те зрители, которые трепетали и волновались от того или иного разрешения этих вопросов.

Идея преступления на почве любви, полонившая французский театр, получила начало в эпоху романтизма. В театре романтическом преступление страсти появилось в формах первобытных, преувеличенных и грубых. Театральное

человечество той эпохи представляется теперь каким-то доисторическим и одержимым злыми духами.

Герои и героини врывались на сцену в состоянии трагического исступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении исключительном, сверхчеловеческом. В этом было оправдание их преступлений на почве страсти в области адюльтера. Романтическая драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственною смертью героев, она казалась публике неискренней. Для таких героев требовался и особый мир, не похожий на обычный. Он был создан для них в формах мелодрамы.

Теофиль Готье так описывает этот «интимный» мир, в котором жили романтические герои:

«Всё перепутано. Завещания данные, взятые, разорванные, сожженные. Свидетельства о рождении, потерянные и вновь найденные. Ступени, лестницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противоядия. Есть от чего сойти с ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь от сцены, не ищите платка в вашем кармане, не вытирайте стекла вашего бинокля, не глядите на вашу хорошенькую соседку: в этот краткий промежуток времени на сцене успеет произойти столько невероятных событий, сколько их не было в целой жизни библейского патриарха или в двадцати шести картинах мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять из того, что происходит дальше, настолько автор умеет не давать отвлечься ни на одну минуту вашему вниманию. Ни развития, ни объяснения, ни фраз, ни диалога. Факты, факты, ничего, кроме фактов, и каких фактов! Великие боги! это истинные чудеса. Но они кажутся всем действующим лицам весьма простыми и естественными. Поэтика их может резюмироваться таким примером: “Ты здесь? Какими судьбами? Ведь ты умер восемнадцать месяцев тому назад?” — “Тсс... это секрет, который я унесу с собою в могилу”, — отвечает вопрошаемый. Этого объяснения достаточно, и действие продол-

жается своим чередом».[22] — Эту характеристику Теофиль Готье дает мелодрамам Бушарди, но в карикатуре она относится и к театру Гюго и Александра Дюма. Этот род романтического театра сохранился в виде мелодрамы и до наших дней и приводит на подмостках «Амбигю»[23] в восторг и слезы апашей — этих последних романтиков Парижа.

Театр Дюма-отца, создавшего стиль и тип романтических пьес, находит свое естественное и историческое продолжение в театре Дюма-сына, который постепенно начинает смягчать несообразности романтических героев и делает их более похожими на своих современников второй империи. Тема «Crime passioné»* остается неизменной. Сделан громадный шаг к реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральных оправданий для убийств на почве любви и страсти, тогда как в театре его отца они были оправданы сами по себе. Все эти: «убей ее!»,[24] «убей его!» являются началом более серьезной психологии, исканием различных выходов для страсти и морального чувства. Первобытные романтические герои и героини входят в жизнь, и для их нравов приходится искать обоснований. Начинается восстановление нрав обманутого мужа.

«Объяви себя судьей и палачом. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье из страны Нод. Это — самка Каина: убей ее! Закон человеческий этим не будет нарушен».[25] Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодеяние, Дюма-сын утверждает, что Христос вовсе не прощал женщину, обвиненную в прелюбодеянии, которую привели ему на суд: «Это не было прощение, это не было даже оправдание, это было лишь распоряжение о судебной несостоятельности на основании некомпетентности трибунала». Так первобытные люди романтической драмы начинают привыкать к общежитию и образовывать человеческое общество с законами драконовскими и кровавыми, но всё же законами иными, чем чистый порыв страсти. У них создается свой кодекс законов, еще не совпада-

* «Убийство из ревности» *(фр.)*.

ющий с законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся с законом и спрашивал, какие средства может он мне предоставить: я имею право убить и ее и вас». («Le supplice d'une femme»).[26]

В «Diane de Lys»[27] муж отказывается драться на дуэли с любовником: «Зачем мне драться с вами, когда я имею право убить вас?»

Реакция против этих кровавых законов, установившихся на сцене, возникла под влиянием русской литературы и, сказавшись прежде всего в романе, отразилась и в драме. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденция смотреть на женщину, совершившую прелюбодеяние, не как на преступницу, а как на больную.[28] Но эта реакция чувствительности не нашла себе достаточного сочувствия во французском обществе. При самом начале переоценки являлся вопрос: кто же поставил мужчину судией? Потому что для того чтобы иметь право прощать, надо сперва иметь право судить. Вехой этой грани является пьеса Жюля Леметра «Pardon»,[29] где муж в первом акте прощает свою жену, но во втором совершает тот же грех.[30] Мысль о том, что прелюбодеяние мужа есть такое же преступление против семьи, как и прелюбодеяние жены, Дюма-сын решился высказать только один раз в предисловии к «Francillon», как невероятный парадокс, сам страшась своей дерзости.[31] Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденного расстояния. Этим заканчивалась на сцене борьба женщины за равноправность в области любви. В пьесах Эрвье женщина стоит рядом со своим любовником или со своим мужем, как равная с равным.[32]

Это конец театра романтического и сантиментального. Драма окончательно приближается к жизни, и кровавая мораль ее начинает сливаться и претворяться в сложной и многообразной морали, творимой текущей действительностью. Драматические положения адюльтера начинают широко и свободно черпаться из жизненных реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изу-

чает все комбинации и возможности любви втроем соответственно характерам и индивидуальностям.

Образцами этого современного трактования драмы адюльтера являются «L'affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Бриё, «Bercail» Бернстейна.[33] Все эти пьесы основаны на остром анализе современной души. Везде права женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признаётся даже законным, что жена, полюбив другого, может уйти и бросить семью. Но наравне с этим к женщине всюду предъявляются самые строгие требования искренности (но только к женщине — не к мужчине). Если у нее недостает мужества признаться в своей любви открыто, и она, изменив, остается в своей семье, принимая на себя по-прежнему обязанности матери и жены, то французский театр относится к ней с осуждением и считает равенство нарушенным. Таким образом, пока женщине дано равноправие лишь в случаях известного морального героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вот тот уровень средней морали, на котором остановился в настоящую минуту французский театр.

С историей адюльтера во французском театре связан вопрос о разводе. Эволюция этой темы определяется законом Накэ[34] (французский закон о разводе), который делит все пьесы этого жанра на пьесы о разводе до существования развода и пьесы после утверждения его.

Борьба за право развода появилась в пьесах Дюма и Ожье. Они отчасти и вызвали закон Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходом из всех зол адюльтера. Когда закон был проведен в жизнь, то его последствием явился целый ряд новых драматических комбинаций.[35]

Полной противоположностью театру Дюма является театр Поля Эрвье. Обладающий аналитической силой казуиста гражданских дел, Эрвье поставил себе целью отыскание таких драматических положений, при которых новый закон остается бессилен.

В первом акте «Les tenailles» он дал картину семьи, в которой муж и жена безупречны в формальном смысле, но

не выносят друг друга. И для них нет исхода посредством развода, так как он только для тех, кто совершил нарушение брака. В следующих действиях, которые отодвинуты от первого на десять лет, выступает вопрос о ребенке. Муж узнает, что ребенок не его. Но на этот раз мать отказывается от развода, и они снова остаются сжатыми теми же тисками, так как по закону для развода необходимо согласие обоих супругов.

Эрвье, вводя в театр свой сухой, сдержанный психологический анализ, резко переносит нерв драмы с вопросов морали на вопросы закона. Дюма-сын создавал свой театр в области чувства и общественного мнения, Поль Эрвье создает его в области права. Стендаль советовал перед тем как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля.[36] Эрвье пользуется кодексом законов более полно. Для него он служит источником тем и драматических положений. Он разлагает драму, как юридический казус. Дюма-сын являлся то адвокатом, то прокурором. Эрвье всегда остается легистом и юрисконсультом.

В «La loi de l'homme» он уже отходит от «развода», а трактует закон вообще как закон, созданный мужчиной и направленный к порабощению женщины.[37]

Таким образом, закон Накэ, лишая театр той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открыл целый рудник новых положений. Он придал, между прочим, новое значение тому драматическому персонажу, который издавна играл большую роль во французском театре — особенно в романтической мелодраме: ребенку. Теперь ребенок получает смысл нового драматического узла. Его присутствие уничтожает все благодетельные последствия закона о разводе: прежнюю трагическую безвыходность внешних уз переносит в область родительского чувства и этим дает новое богатство драматических завязей. Еще Ожье в «Madame Cervelet»[38] выдвинул ребенка как драматический узел. В «Les tenailles» он еще не имеет первенствующего значения, но в «La loi de l'homme» весь интерес драмы уже сосредоточен

на ребенке. В «Dédale»[39] Эрвье жизнь родителей подчиняется этой рождающейся жизни.

Так узел семейной драмы постепенно переносится с «закона» на более жизненную, более органическую почву.

Ребенок служит узлом и в «Berceau»[40] Бриё, и в «Le torrent»[41] Мориса Доннэ, и в «Déserteuse» Бриё, и в «Bercail» Бернстейна, и в «Maman Colibri» Батайля, и в «Le coeur et la loi»[42] бр. Маргерит. Последняя пьеса уже прямо выступает против существующего закона о разводе и требует его пересмотра и отмены параграфа о согласии обоих супругов.[43]

«Какую дорогу прошли мы с тех романтических драм, в которых появлялись свирепые мужья, убийцы своих жен и их любовников, проходившие по сцене с криками о мщении!»[44] — восклицает Жюль Берто.

Вот приблизительная и краткая схема тех изменений, которым подвергалась та единая и неизменная пьеса об адюльтере, которая с первого взгляда наполняет весь французский театр. Мы коснулись только чувствительных кончиков нервов, от которых трепет идет по всей необъятной и темной толще современного французского репертуара.

Все эти «pièces à thèse»,[45] построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы.

Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лицо и всю иррациональную сложность жизненности.

Поэтому наравне с эволюцией театральных тем идут целые династии актеров, которые являются живыми во-

площениями поколения своей эпохи. В типы они вливают свой характер. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смысл пьес теряется, когда они уходят со сцены. Французский театр — явление крайне сложное и основанное на встрече и на равновесии стремлений актера, поэта и зрителя.

Пьесы, отмеченные наиболее полным и глубоким успехом, сами по себе могут не иметь литературного значения; самые великие актеры погибают вне своего репертуара, вне своего автора. И наконец, и то и другое имеет свой смысл лишь пред парижской публикой точной исторической эпохи.

Три действительных единства, на которых так крепко стоит французский театр, это: драматург, актер и публика. Если устранить хоть одно из них, то утрачивается смысл. Эта исключительность — признак высокого совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзеля сравнение театральной пьесы с ловко сшитым платьем глубоко верно в своей сущности. Пьеса во все времена была во Франции костюмом для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются в магазинах готового платья, но у крупных актеров они всегда сшиты на заказ у первоклассных драматических портных. При той тесной спаянности актера, автора и публики, которая существует во французском театре, в этом нет ничего оскорбительного, ничего неестественного для искусства. Вначале бывает так, что актер открывает самого себя в уже существующей драме, как Бокаж открыл себя в «Antony», а Режан в «Amoureuse»,[46] но затем, раз он уже утвержден как средоточие всех нервных сил своего поколения, то естественно, новые драмы кроятся и шьются по его фигуре. Таким образом достигается то тесное, то абсолютное слияние актера и драматического произведения, при котором театр перестает быть отражением жизни, а становится ее прообразом. Созданное на сцене переходит в жизнь. Тип, утвержденный на подмостках, множится на бульваре и на улице. Театр в Париже всегда был продавцом масок. В этом — его насущное, его жизненное значение.

Мысль о том, что искусство влияет на жизнь больше, чем жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новым и дерзким парадоксом.[47] Между тем как во Франции эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вот что писал Сент-Бёв за сорок лет до Оскара Уайльда:

«Мы живем в такую эпоху, когда общество несравненно больше подражает театру, чем театр обществу. Что можно было наблюдать в тех скандальных и карикатурных сценах, которые последовали за февральской революцией? Повторение на улицах того, что уже было сыграно в театре. Площадь серьезно пародировала сцену. “Вот проходит моя история революции”, — говорил один историк, когда под его окном дефилировала одна из революционных пародий. Другой мог бы сказать с таким же правом: “Вот это совершается моя драма”. Одна черта поражала меня среди всех в этих удивительных событиях, значение которых я нисколько этим не хочу уменьшать, это сквозивший во всем характер подражательности и при том литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театр пользовались большими историческими событиями для того, чтобы их восславлять и выражать; здесь же живая история начала подражать литературе. Одним словом, ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижский народ видел в воскресенье на бульваре такую-то драму или слышал, как читалась вслух в мастерских такая-то история».[48]

Каждая из эпох французского театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами целых поколений. Тип Дон-Жуана, тип «покорителя сердец», тип неотразимого для женщин героя, менялся с каждым поколением. Он отражал идеал «обаятельности» своего времени и создавал его. Вместе с ним, постоянно соответствуя ему, менялся и тип «Grande amoureuse».[49] Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмены жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга.

Ниже его был обычный тип «первого любовника», оперный трафарет, который никогда не менялся. Выше — больший трагический герой, менявший свой лик, но медленно, так как он отражал не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы пафоса. Его ступени: Тальма, Фредерик Леметр, Мунэ-Сюлли, а с другой стороны — m-lle George, Рашель, Сара Бернар.

И тот и другой тип выходили из граней аналитического — жизненного творчества. Между тем как «L'Homme à femmes» и «La grande amoureuse» всегда отвечали трепету данной минуты, насущной потребности жеста данного мгновения.

Для театра романтического такими актерами были Бокаж и Мария Дорваль.

Бокаж «La beau ténébreux»*, с бледным, худым, костистым лицом, с густыми бровями, молнийными глазами и длинными черными волосами был живым воплощением байронического типа романтизма, настоящим трагическим любовником.[50] Он создал «Antony», или скорее в «Antony» в первый раз создал самого себя. А затем уже все новые пьесы Дюма-отца строились по его типу, и весь романтический театр кроился на его фигуру. Другие современники его, как Фирмэн, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобиями его.

Идеал же романтической героини нашел свое полное воплощение в Марии Дорваль. Эти романтические актеры отдавали сцене не искусство, а самих себя целиком. Мария Дорваль, говорят, всем нутром каждый раз переживала все коллизии романтических драм и плакала такими неподдельными слезами, что Фредерик Леметр, играя вместе с нею, сам не мог удержаться от действительных слез.[51] Для романтической драмы такая игра была необходима: сама по себе она была настолько условна и нечеловечна в своих страстях, что надо было не искусство, а живого человека целиком, чтобы восполнить ее пустоты, чтобы заставить действительно жить и трепетать ее формы. В том поколении

* «Таинственный красавец» (*фр.*).

оказались такие актеры, и это свидетельство того, что романтический театр всё же соответствовал жизненным реальностям. Но он буквально убил своих воплотителей и сам умер вместе с ними к 1848 году.

На смену приходит грациозный и изящный театр Мюссе. Воплощение его героям дают Брендо и Брессан, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актер, — говорит Легуве, — не умел кидаться на колени перед дамой с большею страстью. Брессан в "Par droit de conquête", делая свое признание m-me Мадлэн Броган, сопровождал его коленопреклонением, полным огня и грации. Когда Fèbvre, несколько лет спустя, взял эту роль, он мне сказал, что не может подражать Брессану, *что он не сумеет это сделать,* что он будет чувствовать себя в этот момент смешным. И он был прав. Вкусы изменились. Театр Мюссе был слишком утончен, чтобы иметь глубокое и жизненное значение. Актер Делонэ устанавливает связь между театром Мюссе и театром Пальерона, Скриба и Ожье. В нем падение элегантности, но уже приближение к новому реализму, к моралистическому и более грубому театру Дюма-сына».[52]

Жизненность театра Дюма-сына укрепилась на целом ряде крупных женских темпераментов. С ним неразрывно связаны имена Круазет, Дош и Десклэ.

M-me Дош сделала для «Dame aux camélias» то же, что Бокаж в свое время для «Antony». Интересно проследить на этой знаменитой пьесе взаимодействие жизни и сцены. Моральная тема, которая легла в основу драматической завязи «Dame aux camélias», та же, что в истории Манон Леско и кавалера де-Грие.[53] Этим она тесно связуется с основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственным же впечатлением, вызвавшим сперва роман, потом пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главным образом наружность Мари Дюплесси, известной куртизанки второй империи.

«Раз увидавши, — рассказывает Поль де Сен-Виктор, — невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как

совершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни протестовали против чистоты этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей — открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».[54]

Мари Дюплесси умерла от чахотки медленно и красиво на глазах всего Парижа. На аукционе после смерти вещи ее были раскуплены за бешеные деньги, как сувениры. Соединение этого лика падшего серафима с темой «Манон Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась m-me Дош, до той минуты хорошая, но средняя артистка, чтобы создать из Маргариты Готье тот идеал женственности, который надолго определил пути любви во французском обществе. Новая красота, созданная m-me Дош, была истинным откровением для людей той эпохи. «Никогда Ари Шеффер, — писал Теофиль Готье, — не клал на кружевную подушку головку более идеально бледную и просвечивающую душой. Эта надрывающая грация, это горестное очарование приводят в восторг и делают больно. По высоте это равно агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».[55]

Сам Дюма писал: «Я мог бы сделать только одно замечание m-me Дош. Именно то, что она играет эту роль таким образом, точно она сама написала ее. Такая артистка уже не исполнительница...».[56] Таким образом, одною ролью m-me Дош на несколько десятилетий наметила характер женской очаровательности. В ту эпоху, когда декламация и внешняя поза страсти играли в театре еще очень важную роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оценили только в Элеоноре Дузе.

Дюма оставил такой портрет другой воплотительницы своего театра — Десклэ.

«Это было удивительное сочетание хитрости, наивности и какой-то прожженности. Вначале у нее не было ника-

кого таланта. Она играла в "Demi-monde" плоско, вяло и бесцветно, Бог знает кого, Бог знает что. Потом она уехала за границу и исчезла. Я вновь нашел ее в Брюсселе. Я был потрясен. Я заставил ее ангажировать. Она играет "Diane de Lys", "Princesse George", "Visite de noce" — и вот она на первых ролях, на своем месте. Конечно, она в восторге? Совершенно нет. Что было ужасно в Десклэ — это то, что у нее не было никакой любви к своему искусству. Это было мертвое существо, и ее нужно было вызывать с того света. Ее вытаскивали из ее могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было каким-то жутким исступлением, она была гальванизированным трупом. Если не оживала, то не давала ничего — абсолютно ничего. Она была или прекрасной, или ничем. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, бескровная, совершенно не чувствительная к холоду — привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась в уборную и посреди зимы раскрывала окно, раздевалась и оставалась полуголая в ледяном сквозняке. Ей говорили: Вы сошли с ума. Вы убиваете себя! — Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая-то этруска. Она умерла четыре тысячи лет тому назад».[57] Есть тайное соответствие между Мари Дорваль, начавшей романтический театр, и Десклэ, заканчивающей его. И в то же время в Десклэ уже есть нечто, предвещающее новый декадентский демонизм.

Софи Круазет, аристократка, на несколько лет отдавшая себя сцене, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самое себя. В ней парижане впервые научились ценить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для французского искусства во всех областях. Лишь к началу восьмидесятых годов изгладились следы погрома второй империи, и начались новые движения в искусстве. Актером, создавшим переход от театра Дюма—Ожье к театру Эрвье, был Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создал на сцене, — говорит Ларруме, — тип того влюбленного, который скептическую иронию и

скупой эгоизм восемнадцатого века переносит в конец XIX века. В тот день, когда у него в руках оказалась роль, написанная Эрвье, он должен был испытать острую радость артиста, который нашел, наконец, то, что может исполнить великолепно. У влюбленных, которых он изображает, холодный ум и невозмутимая ясность сердца. Для них любовь — поединок, в который не следует вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До них говорилось столько фраз, что они, желая избежать смешного, предпочитают говорить четко и резко. Внешне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость в чувственности, утонченность в любви, режущая ирония в страсти, страшная ясность ума в те минуты, которые, казалось, должны были бы быть минутами самозабвения. Этот тип возник из сухой и режущей логики Дюма-сына. Это шаг приближения к мировому типу Дон-Жуана».[58] Торжество Дю-Баржи, подобное созданию Маргариты Готье madame Дош и Антони Бокажем, — это «Маркиз де Приола»[59] Лаведана, ретушированный автором специально для фигуры Дю-Баржи.

Сдержанный, страстный и аристократический тип «Grande amoureuse», женский тип, соответствующий типу Дю-Баржи, был создан m-me Bartet.

Уже совсем на пороге настоящего дня французского театра стоит громадная фигура Режан. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину целиком, настоящую, нервную, изменчивую современную парижанку.

Влияние ее на современную французскую сцену неизмеримо. Откровением ее было создание «Amoureuse» Порто-Риша.

«До “Amoureuse” Режан была не больше чем пикантной жанровой актрисой. В “Amoureuse” она создала настоящий характер парижанки бульваров, даже предместий. До нее этот тип появлялся на французской сцене лишь в легких набросках. Режан завоевала ему место. В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне — дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда способность к страсти. Язык — благирующая ирония

со всем богатством парижских словечек и арго. Она очень женщина. В словах волнующих она скрывает едкую иронию, умеет говорить с насмешкой самые потрясающие вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттенки меланхолии самым ясным переливам своего смеха. Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия»[60] (A. Séché). Теперь французский театр создал уже новые маски. Серьезный тип парижанки с оттенком надрыва горечи встает в воплощении Март Брандес. Еще более трагически и беспокойно звучит у Сюзан Депре. Она даже может передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Всё в ней серьезно и глубоко и не освещено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила в себе волевых и умных героинь Бернстейна, Berthe Bady — нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля.[61] А рядом с ними в области более легкомысленного театра, но, быть может, еще ближе к текущему мигу жизни создали новые маски Полэр и Ева Лавальер. Школьница Клодина,[62] вся вибрирующая благородными порывами, внешне извращенная, умная и едкая, и новый, чисто уличный тип сантиментальной простушки — эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современного любовника создана Люсьеном Гитри, Тарридом, намечена Граном и Брюлэ. Наибольшую значительность придал ей Гитри.

«С первого взгляда он почти антипатичен. Он толст, тяжел, порою вульгарен, у него должны быть тяжелые мысли. Жесты его резки. Кажется, что мысль затаилась в нем, чтобы не проявиться никогда. Между тем, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать странного ощущения силы и упрямства. исходящего от всего его существа. Женщины угадывают его грубость, его возможность помыкать ими и в то же время чувствуют его слишком хорошо воспитанным, чтобы дойти до этого; это позволяет им трепетать в его присутствии, сознавая свою безопасность. Они чувствуют, что

раз он возьмет их, то они отдадутся ему совсем и навсегда. В трагической борьбе сердечной жизни он завоевал себе большую власть рассудочности, и в том его главная сила. Он приобрел простоту манер и откровенность речи, которые и производят впечатление на самых отъявленных лгуний и останавливают ложь в их горле»[63] (A. Séché).

Вот длинный путь, пройденный французским театром за полвека от театра Гюго до театра Эрвье, от Бокажа до Люсьена Гитри, от Мари Дорваль до Режан. Эти крайние точки отстоят бесконечно далеко друг от друга, и превращение это кажется совершившимся с необыкновенной быстротой. Между тем, как мы видели, путь этот был совершен последовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цепи не было пропущено.

От крайних идеалистических концепций страсти, ни разу не отступая от текущих настроений и сменяющихся мод своей эпохи, французский театр дошел до вполне точного наблюдения и органического слияния с жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденции драмы и какие бы тезисы ни защищались на трибуне театральных подмостков, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актером наравне с автором и публикой наравне с актером, шла неуклонно своим чередом, который был путь настоящего всенародного, национального искусства.

И в сущности весь французский театр оставался тою же самой единой пьесой, в которой время от времени делались разные незначительные изменения, как жаловался Теофиль Готье.

II. Драматурги и толпа

В первой части я пытался нарисовать общую картину французского театра за последние три четверти века, наметить пути драмы от романтизма до наших дней и нащупать

те нервы, которые делают французский театр искусством, настолько связанным с жизнью, что все важные вопросы морали и обычного права почти неизбежно проходят через алхимическую реторту театрального действа.

Намечая эволюцию французского театра, я считался только с осуществлениями, а не с возможностями и не с долженствованиями.

Французский театр с этой точки зрения имеет вид дешевого базара общедоступных идеалов. В этом сравнении нет ничего унизительного, если подходить к театру не с требованиями вечного искусства, а рассматривая его как характеристику морально-эстетических потребностей общества.

Что может дать более полное представление о городе, как не выставки универсальных базаров и не сюжеты иллюстрированных carte-postal'ей?* Вещь и над ней цена — это точный символ желания вместе с цифрой, определяющей интенсивность его. Цена, сведенная к ее психологической основе, является показателем вкуса публики. Про новую пьесу в Париже спрашивают: «Ça fera-t-il de l'argent?»** — вопрос, представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действо?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленного, мы принимаем критерием те пьесы, которые «делают деньги». Оценивая, таким образом, французский театр с точки зрения зрителя, мы опускали две другие возможности взгляда на театр: с точки зрения автора и с точки зрения актера.

Попробуем же взглянуть на французский театр с точки зрения драматурга.

При этом все намеченные раньше перспективные линии должны измениться и понятия передвинуться, за исключением той точки, куда направлены все силы, из кото-

---

* Открыток (*фр.*).

** Это принесет деньги? (*фр.*)

рых слагается театр, то есть момента слияния автора, актера и зрителя.

При уравновешенности всех частей театрального организма, которой отличается французский театр, при громадном спросе новых драматических сценариев, осуществляемых и быстро истощаемых пятьюдесятью театрами Парижа, пред драматургами стоит цель: какими бы то ни было средствами покорить себе это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище — публику.

Для этого нужно найти ответ на два вопроса (на которые по самому их существу ответа быть не может): кто эта публика? Чем можно удовлетворить ее вкусы?

Полвека тому назад, во времена успехов Дюма-сына, судьба драматического произведения решалась на премьерах референдумом «всего Парижа».

«Tout Paris — это, в сущности, двести... ну, положим, чтобы никого не обидеть, триста человек», — утверждал Дюма.

«С этими тремястами, которые в течение всей зимы из одного театра переходят в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или скорее вкусом Парижа и, следовательно, всей Франции.

Эта группа безапелляционных судей составлена из самых разнообразных элементов, совершенно несогласованных ни в смысле общего духа, ни, тем менее, в смысле нравов и общественного положения. Это литераторы, светские люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатные дамы, приказчики магазинов, добродетельные женщины и женщины легкомысленные. Все эти господа знают друг друга в лицо, иногда по имени; ни разу не вступали друг с другом в разговор и заранее уверены, что встретятся на премьере.

Каким образом эти столь различные люди, которые приглашаются купно только в театры, чтобы вместе формулировать свое мнение по общему вопросу, каким образом находят они возможность столковаться, и столковаться так

хорошо? Вот что необъяснимо даже для парижанина. Как сновидение, как мигрень, как ипохондрия, как холера, это относится к неразгаданным силам природы. Я констатирую факт, причин которого совершенно не понимаю.

Эта способность к оценке, и притом оценке всегда справедливой, вовсе не зависит от высокой степени воспитания и образования; между этими решителями судеб есть такие, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знают, по всей вероятности, кто автор того или иного драматического шедевра из предшествующих эпох. И тем не менее их решение непогрешимо. Это дело естественного вкуса и приобретенной опытности. Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковый артельщик отсчитывает тысячу франков золотом, перекинув несколько раз монеты из одной руки в другую.

Специалисты театра, собратья по драматическому ремеслу, вне всяких вопросов ревности или симпатии, самые добросовестные и точные театральные критики могут ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

Пьеса может иметь шумный успех на первом представлении. Но если один из трехсот вам скажет: “Это не успех. Вы увидите, на сороковом дурные симптомы скажутся”, то они действительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будут ясно выражать свое мнение во время представления и что они себя скомпрометируют строгостью, нетерпеньем или излишней четкостью своих впечатлений.

Они не аплодируют, они не свищут, они не зевают, за кого вы их принимаете? Они не уходят до конца пьесы, они не смеются сверх меры, они не будут плакать, и если вы их не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете их мнения ни по каким внешним признакам.

Один взгляд, которым обменялись с приятелем, или даже,— вот что удивительно в этом масонском языке Парижа,— легкое движение века, вопрошающее одного из двух-

сот девятидесяти девяти, лично незнакомого, и пьеса оценена. Все эти посвященные, магнетически связанные друг с другом впечатлением, становятся во время этого вечера друзьями и поверенными друг для друга.

Автор в сетях этих безжалостных птицеловов. Он может выбиваться сколько его душе угодно — он пойман. Впрочем, он прекрасно знает эту пристрастную публику, и вся зала может разразиться "браво", но если "священный батальон" безмолвствует, он чувствует, что чего-то не хватает его успеху, и знает, что чего-то не хватает и его пьесе. И в то время как все его поздравляют, он вспоминает о полуулыбке, о суженном зрачке, о лорнетке, приподнятой особенным жестом, о носе, потертом особенным образом, потому что он ничего не упустил — несчастный!

Но если бы автору предложили исключить этих трехсот с первого представления, он бы не согласился. Пьеса, которая не засвидетельствована ими, — не пьеса и никогда пьесой не будет».[64]

Для того чтобы иметь мужество выступать снова и снова в качестве подсудимого со своими произведениями, драматург неизменно должен для себя установить догмат непогрешимости публики. У Дюма-сына, который любил теоретизировать о театральной публике, было установлено их два: относительно морального референдума, выносимого большой публикой по вопросам драматических коллизий, и относительно провиденья успеха или неуспеха со стороны «трехсот», составляющих «весь Париж».

Последнему явлению он придавал получудесный характер и называл его «шестым чувством», «чувством парижанина».

Вот типы этих прорицаний:

«Ну, как сегодняшняя пьеса? — Пффф... — "Плохо?" — В ней есть один акт... одна сцена... — "Будет делать сборы?"».

Посвященный отвечает «да» или «нет», и это приговор. Бывают варианты: «Сегодняшняя пьеса?» — Очень замечательна. — «Будет делать сборы?» — Нет. — «Почему?» — Не знаю. — «Плохо играют?» — Сыграно превосходно. —

«Ну...» — Эта не будет делать сборов — вот всё, что я могу вам сказать.

Он не может определить причин, но он их угадывает. Это говорит шестое чувство — чувство парижанина.

Другой вариант: «Ну? Сегодняшняя пьеса?» — Идиотство... — «Значит, провал?» — Потрясающий успех. — «Идти не стоит?» — Напротив, пойдите, это необходимо увидать. — «Почему?» — Этого я не знаю. Но увидать это необходимо.

Это писалось Александром Дюма в последние годы второй империи, когда он посвящал иностранцев, приехавших на всемирную выставку 1868 года, в тайны светского Парижа. Но в то время Париж был более «Парижем», чем теперь. «Драматурги наших дней» не верят в догмат «трехсот непогрешимых», которые, как «garçon de bain»*, опускают руку в теплую воду и безошибочно определяют градус успеха, т. е. цифру сбора. В представлении Дюма это было как бы собрание представителей всех классов общества, несменяемых и никогда не ошибающихся, наивных и мудрых, невежественных и тонких, — словом, «слепцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первых представлений изменилась, и драматурги больше интересуются вопросом, «что такое *большая публика*», обращаясь преимущественно к ней.

«Что же такое с точки зрения натуралиста этот чудовищный и таинственный зверь, которого зовут “большой публикой”? — спрашивает Тристан Бернар в своей книге “Авторы, актеры и зрители”. — Многие воображают, что знают ее. Сколько раз приходилось мне слышать от старых театралов авторитетные слова: “Вы не знаете публики”. Некоторые из этих господ воображают, что они знают публику потому, что они родились в среде вульгарной и из нее не выходили. И так как они сами совершенно невежественны, то говорят охотно: публика этого не поймет.

Но случается иногда, что старый театральный завсегдатай честно заявляет, что больше не знает публики. Этим

* Банщик (*фр.*).

он хочет сказать, что чересчур искушен и потерял свою первобытную наивность. Тогда он насилует нас уже не собственным мнением, а мнением кого-нибудь из своих близких: старухи матери, маленькой свояченицы или бывшей кормилицы своих детей: она в этом ничего не понимает, но она *очень публика.*

Данная особа однажды дала прорицание, которое событиями подтвердилось. С той минуты она служит ясновидящей. Ее приводят на репетицию, и когда занавес падает, выслушивают ее оракул. К несчастью, эта ясновидящая развращена с того самого дня, когда с нею посоветовались в первый раз. Она уже подготовляет свои откровения, облекает их в литературную форму, а не вещает их больше от чистого сердца. Какой дивный, но и опасный анекдот, эта знаменитая история о Мольере, читающем свои пьесы служанке Лафорэ! В течение двух столетий много авторов, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкам, которые, может, и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимым критиком. Теперь она стала педантом своего невежества».[65]

Этот взгляд почти обратен тому, что высказывал Александр Дюма. Но вывод один и тот же: понимание публики — это цель всех драматических усилий, оно середина, уровень, и необходимость, и триумф.

«Я объявляю здесь перед всей Европой, что я никогда не видал публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которые произносятся по ее адресу теми, кто не пользуется ее симпатией. Там, куда публика идет, всегда что-нибудь есть или в замысле произведения, или в его исполнении, что заслуживает этого внимания. Там же, куда она не хочет идти, вы всегда найдете вполне уважительные этому причины».

Это говорит Александр Дюма-сын. А вот как это же самое говорит Тристан Бернар:

«Утверждать, что публика глупа и неинтеллигентна, это — абсурд. Какова она, этого никто не знает. Она осязаема, но неуловима, и покорна, и требовательна, и рассуди-

тельна, и капризна. Верно только то, что она сильнее нас. И именно потому, что мы имеем перед собою такого противника, драматический спорт, столь рискованный, и является иногда благородным спортом».[66]

По этой уверенности относительно высшей справедливости приговора, которая отличает Александра Дюма, можно угадать драматурга, пользующегося большим и неизменным успехом, открывшего целую жилу руды и разрабатывавшего ее всю жизнь с неизменным счастием. Для него оправдание вкуса публики — оправдание успеха собственных пьес. Поэтому мы находим у него и такую апологию вкуса парижской толпы, почти верную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, как критикуют дурной вкус публики. Дурной вкус, но у публики ли? То, что толпа по полтораста и по двести раз посещает пошлую пьесу, которую человек со вкусом не захотел бы ни видеть, ни читать, — следует ли из этого, что у толпы дурной вкус? Нет. Из этого следует только то, что авторы, которые пишут эти пьесы, пишут плохие вещи, а парижская публика, для которой театр потребность, временно довольствуется тем, что ей дают. Это не она выбрала легкий жанр, это автор нашел для себя более легким разработку этого жанра. Почему публика не ходит смотреть “Федру” или “Британника” вместо того или иного фарса? Дайте “Британнику” и “Федре” исполнителями таких артистов, которые для этих шедевров были бы тем же, чем г. Дюпюи, m-lle Шнейдер являются для “Прекрасной Елены” и “Синей Бороды”,[67] и толпа пойдет на произведения мастеров точно так же, как она идет теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочет публика, это самая высшая точка возможного совершенства в том жанре, который предлагается ей,* и она предпочитает, в чем я вполне одобряю ее, фарс, достигающий высших точек прекрасного в своем жанре, высокому стилю, спадающему в фарс, благодаря манере исполнения».

Итак, публика ценит высшую степень совершенства в том жанре, который ей предлагается. Это формула произ-

вольная, но скорее полезная, чем гибельная для искусства. Если она не дает верного представления о вкусе парижской толпы, то она характеризует то, к чему стремится парижское искусство. «Публика требует совершенства», с такой фикцией всякое искусство может только процветать.

Тристан Бернар более аналитично подходит к публике:

«На каждой из генеральных репетиций я присутствую в зале при первом соприкосновении моего произведения с публикой... Это удовольствие, иногда очень мучительное, но всё же удовольствие. Как только вы смешиваетесь с публикой, происходит странное явление: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымеет ли данное слово силу или нет. Таким образом, приобретается прекрасная привычка давать публике резоны против самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина,* либо ваших исполнителей. Я говорю это вовсе не для того, чтобы советовать делать какие-нибудь уступки: никогда никаких уступок. А кроме того, весьма трудно узнать, какого рода уступки следует делать».[68]

Опять то же самое утверждение: «публика всегда права» — утверждение, по существу неизбежное и нисколько от вкусов и тонкости понимания зрителей не зависящее; «публика всегда права» потому, что театр возникает только в тот момент, когда произведение понято и воспринято публикой. Драматург должен внутренней интуицией постигнуть, в каких формах его идеи могут быть понятыми и в каких пределах он может быть свободен. Это положение исключает всякую возможность уступок вкусу публики. Какие уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тут же, в этом моменте понимания?

Всё это указывает, на каких здоровых реалистических принципах зиждется французский театр и как много чисто эстетического импульса в этом вопросе: «Ça fera-t-il de l'argent», правильно и глубоко понятом.

Относительно масонского соглашения публики, которому такое значение придает А. Дюма, Тристан Бернар держится иного мнения:

«Важно, чтобы публика не успела поддаться никаким иным влияниям, чем влияние автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, в сто раз легче, чем три акта, между которыми вы выпускаете в коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. В этих опасных местах она искажает свое впечатление, стараясь его выразить. Вот то, в чем даешь себе отчет, когда смотришь свои пьесы из залы. Здесь можно заметить свои ошибки и в следующий раз уже не повторить их. Зато наделаешь новых — в этом нет сомнения: выбор велик».[69]

Одним словом, не суд публики важен, а постоянная самопроверка по отношению к ней. В своей интересной, остроумной и разнообразной книге Тристан Бернар дает десятки примеров и намечает много русл, по которым понимание публики может быть отвлечено от главного и привести к неверной оценке.

А судить о том, права была или неправа публика относительно произведений, не имевших успеха, может только последующее поколение. Театральной публике прошлых веков мы можем поставить на вид много ошибок, которые теперь кажутся грубыми. Перед нами маленькая заметка Реми де Гурмона: «Les grands succès de théâtre au XVII siècle», которую он начинает вопросом: «Какое отношение существует в классическом веке между действительной ценностью театральной пьесы и ее успехом перед публикой?».

«Публика XVII века представляла собою круг более узкий и более сплоченный, чем та, которая испытывает нас, — отвечает он, — но и она очень плохо выражала мнение потомства. Стоит только отыскать в специальных изданиях несколько цифр и несколько имен. Это может дать более полезный материал для размышления, чем большой трактат о произвольности человеческих суждений». Самый большой успех великого века, единственный, который напоминает наши демократические успехи, имела трагедия Томаса Корнеля «Тимократ», заимствованная из истории об Алкмене в романе Ла-Кальпренеда «Клеопатра». Она выдержала 80 представлений, что равняется тремстам или

четыремстам представлениям наших дней; «Тимократ» довольно точно со всех точек зрения, а также и с декадентской, является предвозвестником «Сирано де Бержерака». Комедия Бурсо «Le Mercure galant» имела «почти такой же успех».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщин» Мольера едва достигли половинного успеха этих пьес. Еще меньший полусомнительный успех, но довольно скоро укрепившийся благодаря возобновленным постановкам имели: «Александр Великий» и «Андромаха» Расина, «Сид» Пьера Корнеля, «Амфитрион» Мольера.

Окончательно провалились и в свое время так и не были признаны: «L'avare», «Le bourgeois gentilhomme», «Les femmes savantes», «Le misanthrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus», «Phèdre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля.[70]

Это доказывает, что догмат: «Публика всегда права» — имеет глубокое практическое значение для драматического творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А всё же интересно было бы увидеть теперь на сцене «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили нас художественно, то мы, вероятно, нашли бы в них то, что нам рассказало бы о стиле и вкусах XVII века интимнее, чем Мольер и Расин.

Итак, вопрос о том, что собственно публика ценит, для французских драматургов остается не выясненным. Несмотря на все тонкие наблюдения и теории заинтересованных, главную роль играет внутренняя интуиция драматурга: кто несет в себе самом трепеты современности, тот находит и пути к пониманию публики. В этом скрыта и глубокая правда, так как всемирными и вечными становятся не те произведения, которые опережали свое время, а те, что выразили свою эпоху в наибольшей полноте. Только в них есть та глубина человеческая, которая позволяет читателю иных веков, заглянувши в них, увидеть смутный облик своего собственного лица. А не в этом ли заключается вся тайна понимания: узнать в художественном произведении самого себя?

Во всяком случае, эта неразрешимость вопроса о вкусах парижской публики благотворна для драматического искусства, так как в противном случае оно было бы обречено на безвыходные клише, которых и без того вполне достаточно во французском театре.

Но любит ли публика новое и неожиданное? Тристан Бернар отвечает на этот вопрос тонко и остроумно:

«Публика хочет неожиданностей, но таких, которых она ожидает. Разумеется, время от времени драматурги-изобретатели дают ей кое-что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчас же вступает в обращение. Для того чтобы иметь успех, очень часто это новое должно быть переделано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуют и сделают немного не таким новым».[71]

III. Театральные трафареты

Путь закройщиков... Вот мы опять натыкаемся на термин, разбиравшийся в начале первой статьи по поводу слов Поля Гзеля о том, что в «наши дни становятся драматургами точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви». В распоряжении любого драматурга находятся сотни готовых масок, уже засвидетельствованных и одобренных публикой. Их нужно уметь подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не так трудна, так как в этой области мода изменяется медленно, известные фасоны носятся десятилетиями: пьеса с интригой заменилась пьесой психологической, кое-какие изменения происходили в манере завязок и развязок, финалы актов одно время старались быть, «как в жизни», и занавес опускался на полуслове. Интереснее выбор готовых масок, находящихся в распоряжении драматургов. Эти маски многочисленны и милы большой публике.

Предположим, нужны персонажи для трагедии первых времен христианства (этот жанр процветал в Париже и до триумфального шествия «Quo vadis»,[72] явившегося его увенчанием).

«Христианская трагедия, действие которой происходит в один из первых трех веков Империи, от Нерона до Диоклетиана, ведет за собой ряд неизбежных персонажей (это говорит Жюль Леметр): тут вы непременно найдете раба-христианина, философа-стоика, эпикурейца, скептичного и терпимого, римского сановника, а главным образом созданную по прототипу Горациевой Левконои, вопрошавшей всех богов, чтобы найти лучшего, — патрицианку с неудовлетворенностью в душе; она становится христианкой из романтизма. Потом там есть неизбежно “местный колорит”, нестерпимый римский местный колорит, который, впрочем, нисколько не лучше, чем испанский колорит в “Рюи Блазе” или колорит возрождения в “Henri III et sa cour”; он повсюду вплетается в диалог различными подробностями кухни, обстановки, костюма — неуклюжая мозаика, которая делает разговоры похожими на стилистические задачи, которые задаются изобретательными учителями словесности, когда надо употребить те или иные неподходящие слова. Выходит, точно люди страдают каким-то словесным недержанием и в известные моменты испытывают неодолимую потребность называть и описывать друг другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которые уже никто не обращал внимания в обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этих драм испытывают чувства трехлетнего ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открывают ту цивилизацию, в которой живут.

Да, кроме того, я забыл Галла — нашего предка — доброго раба или гладиатора, которого никакой автор не позабудет сунуть в один из закоулков пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патриотизму. Кроме того, он еще предчувствует судьбы Франции и предвидит иногда не только революцию 1789 года, но и погром 1870 г.

Что же касается действия, то оно состоит всегда в любви язычницы к христианину (или наоборот) и в тех усилиях, которые она делает для того, чтобы обратить его к вере. Если он раб патрицианки (или наоборот), то всё, разуме-

ется, идет превосходно. В пятом акте прекрасная язычница осеняется благодатью и смешивает свою кровь с кровью своего возлюбленного. Таким образом, всё кончается прекрасно. Впрочем, выйти из этого положения как-нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзию и глубину, чтобы выразить душу христианина первых веков, не впадая в банальность, для этого нужно обладать душою и гением Льва Толстого».[73]

Как бы в параллель этому Тристан Бернар так характеризует трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда в последнем акте является человек, который устраивает всё, который уговорит молодую женщину (или молодого человека), что она (или он) должна простить. Я слишком хорошо знаю, что после известного сопротивления, длительность которого известна заранее, этот устроитель судеб получит согласие и скажет молодой женщине: "Итак... я его сейчас приведу?.. Он внизу в экипаже". И он всегда там внизу в экипаже, потому что необходимо привести его сейчас же — час поздний и публика ждать не будет... И еще ненавижу появление этого господина из экипажа, который стоит несколько минут в глубине сцены молча, а потом говорит слабым голосом: "Эммелина, мы с тобою бедные дети... ни ты, ни я, мы не хотели сделать плохо, а причинили друг другу боль...". А те, которые падают друг другу в объятия!.. Этого зрелища я больше не в состоянии выносить... Когда я чувствую, что они сейчас упадут, я закрываю глаза, как те зрители, которые затыкают уши перед тем, как начнут стрелять... Прежде всего, целование, тщательно прорепетированное, проходит слишком уж хорошо. Каждый из целующихся подымает правую руку и опускает левую, чтобы объятие прошло без зацепок... А раньше, — к счастью, это больше уже не делается, — при встрече двух братьев старший брат, обняв младшего, медленно проводил ладонями по всей длине рук данного младшего брата и, взяв его за руки, говорил: "Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon..."*.

* «А, это ты... верный товарищ...» (*фр.*).

А еще сцены между господином и дамой, которые разговаривают о своих маленьких делах, но автор обычно чувствует потребность поднять тон. Тогда вместо того чтобы сказать: "Я доверчив", господин не колеблясь провозглашает: "Мы мужчины, — мы доверчивы", а дама отвечает: "Мы женщины"».

Берто и Сеше в одной из глав своей «Эволюции современного театра» составили толковый указатель общеупотребительных масок современной серьезной комедии. Эти характеристики настолько ценны, что на них хочется остановиться подробнее.

«Трафареты в театре бессмертны, — говорят Берто и Сеше, — они представляют последовательную эволюцию драматического искусства, диаметрально противоположную эволюции самого общества: они мертвеют развиваясь, а драматурги находят их настолько практичными, удобными для развития действия и приятными публике, что расстаются с ними лишь в случаях крайней необходимости. Им лень изобретать новые маски, и это заставляет их привязываться к старым с такою ревностью, что нужен протест самой публики, которой наконец надоедает видеть на сцене фантошей, не соответствующих никакой действительности, чтобы обязать своих театральных поставщиков к новым завоеваниям».[74]

Такова общая судьба театральных масок — вначале они бывают живыми фигурами, если и не взятыми из жизни, то одаренными призрачной реальностью, а после от чрезмерного употребления начинают стираться, становятся отвлеченными схемами, потом марионетками, наконец, карикатурами. Сценическая их живучесть объясняется всегда какими-нибудь моральными, дидактическими или техническими удобствами, с ними связанными.

Так, еще недавно в комедии нравов, преследовавшей моральную проповедь, необходимейшим персонажем являлся *резонер*. Естественно, что он царит в театре Дюма-сына. Дюма облекает его во всевозможные костюмы, чтобы сделать его естественным. В «L'étrangère» Рэмонен является ученым «химиком душ, самым глубоким из психологов, самым педантичным из моралистов»;[75] в «L'ami des femmes»

это де Рион, в «Visite de noce»— Лебоннар. В новейшем театре резонер является в последний раз в лице Морэна в «Torrent» Мориса Доннэ. Морэн — это писатель-психолог и светский исповедник. «Г-н аббат, — говорит он духовному исповеднику отцу Блокэну, — мы, как два авгура, не можем смотреть друг на друга без слез».[76]

«В сущности, если подняться к его первоисточникам, — резонер это не что иное, как вечный и необходимый хор античной трагедии. Когда он освещает движения души действующих лиц и дает сведения о современных нравах, что он делает, если не исполняет обязанности древнего хора? Не следует ли он так же, как и хор, шаг за шагом за каждым из персонажей в его эволюции? Резонер это создание не одного поколения, но можно утверждать, что ни один из трафаретов не был более необходимым и более эксплуатируемым в том поколении, которое предшествует современным драматургам. Последнее воплощение резонера — это тип специалиста-психолога, писателя-аналитика душ, который втерся Бог весть как в литературу между 1885 и 1900 годами и теперь уже успел настолько выйти из моды, что вызывает улыбку. Если эта роль кажется нам такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театр живет действием. Он должен показывать, а не объяснять. Резонер же главным образом объяснитель, который на каждом шагу мешает действию. Нужна была вся ловкость Дюма, чтобы спасти этого персонажа, и понадобилось несколько веков театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько он неприятен зрителю, настолько он удобен для автора. Монтад в “Prince d’Aurec” Лаведана читает в первом акте целую лекцию; Гектор Тессье в “Demi-vierges” Прево излагает теорию краха стыдливости. Но театр больше не нуждается в этих “diables boiteux” во фраках и белых перчатках, которые разоблачают тайны разных существований, с сожалениями или философствованиями. Но современный театр может обойтись и без них. Тип резонера не имеет больше прав на существование в литературе нашей эпохи»[77] (Берто и Сеше).

Менее необходимы, но не менее истасканы различные национальные маски. Во время реставрации была популярна маска англичанина с рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смешил публику своими «Aoh! Yes!» и идиотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видеть и теперь в театрах парижских окраин. Во время второй империи был популярен бразилец, усыпанный золотом и бриллиантами, приезжающий в Париж веселиться и любить.[78] Он еще не вышел из репертуара Théâtres des quartiers.[79]

Ходким трафаретом современного театра является американец-янки. Это положительный тип морального театра. По своему значению он напоминает Штольца в «Обломове».

Этьен Рей посвятил развитию этой маски статью, в которой доказывает, что этот условный тип был изобретен во всех своих деталях исключительно для удобства драматургов, которым нужен был моралист, благородный персонаж, благодетельный «Deus ex machina».[80] Он делец, миллионер, он появляется для того, чтобы противопоставить себя — представителя новой энергии и новой культуры — развращенным нравам и слабости старой Европы. Он — мировой чемпион морали.

Дюма первый изобрел его со всеми его основными чертами в лице Кларксона в «L'étrangère». Кларксон в один месяц строит города: «Первые поезда подвозят мне отель, ресторан, школу, типографию, церковь; через месяц лагерь превращается в город с дворцом посередине». Это человек первобытный, с чувствами прямыми и сильными, несколько грубый, но откровенный. Он борется против развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любим только тех, кто умеет работать».[81]

Американец был использован и Анри Беком в «Parisienne», и Абелем Эрманом в «Transatlantiques», и Полем Эрвье в «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвижения, колоссальное состояние, атлетическая сила, простота вкусов, здравый смысл, уверенность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидает милли-

оны «широким жестом, свойственным Новому Свету». «Станжи из вашей гостиной прямо уезжает в Луизиану во фраке и в белом галстуке. Он не заедет даже домой, чтобы переменить костюм. В дорожном саке он найдет свое обычное платье и переоденется, когда будет время».[82]

Кроме этих национальных масок существует еще «русский революционер». Это новое изобретение, но еще не допущенное в серьезную комедию. Пока оно составляет только монополию театра ужасов. Но успех «Grand soir» и «Les oiseaux de passage»,[83] где был удачно дан силуэт Бакунина, представляет для драматургов большие возможности.

Маске еврея во французском театре была посвящена Абраамом Дрейфюсом лекция (в 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».[84]

Во французском театре XVIII века еврея как типа не существовало вовсе. В XIX веке создается определенный трафарет.

«Принято, что еврей на сцене должен быть забавен», — говорит Дюма в предисловии к «Francillon».[85]

«На сцене еврей должен быть отвратительным», — говорит Эннери. — Почему? «Это театрально», — отвечает Сарсе.

Как на единственные исключения из этого правила можно указать только на раввина в «Ami Fritz» Эркмана-Шатриана и на раввина в «Mères ennemies» Катюлля Мандэса.[86]

Если евреи на сцене отвратительны, зато еврейки настолько же очаровательны, одарены всеми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушают непобедимую страсть христианским юношам.

«Еврейка в театре может внушать страсть только христианам, потому что евреи в этом мире сплошь безобразны, грязны и стары. Молодого еврея до самых последних лет на сцене не существовало. Но почему еврейка имеет в театре исключительные права на красоту? Шатобриан уверял, что на еврейках, за то что они не принимали участия в издевательствах над Христом, сияет луч небесной благодати. Но

Шатобриан очень легкомысленно обращался с лучами благодати» (Рене де Шавань).

В современном театре еврей появляется в качестве миллионера, что его отчасти роднит с «американцем».

Прототип этой маски — барон де Горн (в «Prince d'Aurec» Лаведана), по поводу которого Жюль Леметр писал: «Но не будем забывать, что не все евреи банкиры и что между ними есть даже не миллионеры. Но на сцене банкир никогда не может быть банкиром вполне, если он не еврей».

Поэтому сам же Леметр попробовал создать на сцене тип миллионера не еврея. Эта маска оказалась удобной, и она встречается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абеля Эрмана. А у Октава Мирбо в «Les affaires sont les affaires» она получает заключительный удар резца в фигуре Исидора Леша.

Драматическое положение этих миллионеров всегда схоже: они личной энергией приобрели свое громадное состояние, но жизнь их разбивается или семейной драмой, или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончает кристаллизироваться, ей предстоит большое будущее в современном театре.

Маска *честного человека* была очень распространена в театре середины XIX века. Во времена бальзаковские это был нотариус, который своим опытом помогал ветреной молодежи. Иногда это был добрый кюрэ, который в пятом акте «спасал душу и пьесу». В театре Дюма это старый друг, верный товарищ, утешитель в испытаниях жизни и моралист; иногда домашний доктор и врач души, «мораль которого один из видов гигиены».[87] Но все эти маски более или менее скомпрометированы, и все они стушевались перед маской *«добродетельного инженера»,* который оказал драматургам неисчислимые услуги. Его генеалогия была рассказана Франциском Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»:[88]

«Предполагают обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы с действительности. Приходится убедиться, наоборот, что это чрезвы-

чайно редко; что только иногда некоторым гениальным авторам удавалось внести в театр правдивые типы и заставить публику, которая в большинстве случаев отказывается признавать их естественными, принять их.

Скрибы всех времен никогда не давали зрителям образа того, что существует, а лишь образы того, что должно существовать, а это совершенно иное. Они не творят своих действующих лиц по тем образцам, которые они видят перед глазами; они их берут и строят согласно существующим представлениям: это искусственные существа, которых публика ценит, которым аплодирует, потому что находит в них черты, ею же придуманные, потому что в них она узнаёт себя и сама собою любуется именно в той области, что ей дороже всего, — своими предрассудками.

Какое из предвзятых мнений царило последние годы? Мнение, что самая большая заслуга человека — это покорять силы природы, заставлять их служить себе: засыпать долины, срывать горы, владеть паром, водой, ветром и распределять их согласно своей воле и своим нуждам; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли, — одним словом, покорять природу — вот идеал нынешнего поколения.

Этот идеал воплотился в человеке, ученике политехнической школы, в *инженере*. Это он — представитель действующей науки, и так как предполагается, что в мире нет никакого иного прогресса, чем покорение сил природы, то драматурги сделали из него одновременно миссионера и апостола прогресса.

Он стал героем по преимуществу: все взгляды обращены на него, и мало-помалу образовался предрассудок, что он должен быть оделен всеми добродетелями и увенчан всеми венцами. Театр его окончательно присвоил себе и дал ему, естественно, лучшую роль — первого любовника».

Берто и Сеше прибавляют к этой характеристике: инженер служит для антитезы положения, приобретенного честным трудом, положению, приобретенному правами наследства. Это символ нового класса общества. Это честь, отдаваемая науке драматургами и зрителями-буржуа, наивны-

ми, невежественными и очень ослепленными чудесами текущих открытий. Это наглядное доказательство аксиомы, что труд укрепляет и душу и тело, что труд облагораживает, что труд возвышает личность, что труд — это патентованное удостоверение всех добродетелей и всех героизмов. Кроме того, это лесть по адресу торжествующей буржуазии, и в свое время, когда этот тип был изобретен Эмилем Ожье (Андрэ Лагард в «Contagion»), это была большая новость, так как и в жизни роль инженера не старше полувека.[89]

Андрэ Лагард, родоначальник жанра, живет с рабочими, работает вместе с ними на заводах, служит десять месяцев машинистом «день и ночь лицом к огню, спиной на ледяном ветре». «Как я был горд первыми деньгами, что я послал своей матери... Они пошли на ее похороны... Бедная святая женщина!». Он патриот, он проектирует канал между Кадиксом и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтар; он разоблачает английские козни, он спасает честь своей сестры, он делает прекрасную партию и женится в последнем акте.[90]

«В течение двадцати пяти лет он наводнял сцену своим добродетельным присутствием, он был обетованным женихом всех инженю, обласканным зятем благородных отцов; ни один счастливый брак не заключается без его участия, и ни одна счастливая семья не могла обойтись без его присутствия. В течение двадцати пяти лет эти свойства добродетельного инженера так гипнотизировали драматургов, что ради него они совершенно забыли о существовании иных профессий».[91]

В настоящее время ему делает конкуренцию путешественник и исследователь новых стран. Это тоже один из идеалов национальной энергии и героев воли. Он настолько практичен, что ни один из современных авторов не мог обойтись без него.

Роже де Серан из «Monde où l'on s'ennuie»[92] Пальерона (один из родоначальников) путешествовал по Малой Азии: «Представьте себе страну, совершенно неисследованную, — настоящий рудник для ученого, поэта и художника». Шамб-

рэ в «L'Age ingrat»[93] Жюля Леметра «первый европеец, который поднялся к истокам Нигра...». Он высказывает свои мысли до конца, не стесняясь, в лицо каждому. Поль Монсель в «Fille sauvage» «посетил самые дикие племена»; «у него глаза такие глубокие, его взгляд точно падает с высоты». Мишель Прэнсон в «Le coup d'aile»[94] «стал в Конго чем-то вроде короля», и «у него душа мятежника». Он же появляется и в «L'autre danger»[95] Мориса Доннэ и в «Dédale» Эрвье. Дюма говорит про него: «Он идет через жизнь с одной рукой полной прощений, а с другой полной возмездий, искореняя бунт, понимая слабость и увлечения мгновения».[96] «Это люди других времен», — говорит Ожье. Эрвье говорит «об особого рода рыцарственности, которую они приобретают в своих дерзких предприятиях».[97]

«Это герои легенды, противопоставленные низости и пошлости нашего века, — говорят Берто и Сеше; — это один из самых отвратительных трафаретов, которые существуют в нашем театре, потому что ни разу за всё свое существование он не имел лика живого человека. Он был искусственным с первого же дня своего существования. И это тем более печально, что среди живых путешественников существуют удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и бескорыстия. Между тем у театрального путешественника всегда все достоинства и добродетели. Как и “инженер”, он всегда примерный сын, прекрасный муж и пылкий патриот. В смысле “простой, сильной и искренней натуры” путешественник соперничает с “американцем” и, как он, является критиком нравов и спасителем последнего акта».[98]

Трафареты, как мы видим, делятся и создаются главным образом благодаря специализациям. Это в большинстве случаев типы мужские. Женщины, которые трактуются драматургами почти исключительно с точки зрения чувства, менее склонны к трафаретным обобщениям. Старый репертуар знал некоторые женские маски, которые стали теперь почти балаганными, как «роковая женщина», как «теща», как «женщина с темпераментом», которая не мо-

жет видеть молодого человека, чтобы не воскликнуть: «хорошенький мальчик... красавец военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка»), которая «за полученную монету дает пояснения, необходимые для хода пьесы», и «старая нянька, которая воспитала героя драмы».[99]

Единственная женская специализация, созданная театром последних лет, которой предстоит еще будущность, это «мятежница», которая протестует против косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана в романе, но еще мало проникла на сцену. Это «La révoltée» Жюля Леметра.[100]

Вот несколько трафаретов и костюмов из обширного бутафорского склада, всегда готового к услугам начинающих драматургов. Конечно, их гораздо больше, этих фантошей театра, со всеми их оттенками, вариациями, сочетаниями. Я старался их дать в характеристиках самих же французов, потому что глаз иностранца, более способный уловлять то, к чему пригляделись сами французы, никогда не может уловить тех тончайших оттенков пошлости, которые различимы глазу французского театрального критика, «прикованного к тачке фельетона».

Итак, это материал. А рецепты для его смешения, механизм пьесы? А веревочки, которыми дергают паяцев?

На это не так легко ответить. Законы движения во французской драме, их типы и влияние моды на них требуют отдельного и гораздо более подробного исследования.

А в смысле возможности — вот два противоположных рецепта изготовления пьес. Один для тех, кто работает с готовыми трафаретами, другой для тех, кто предпочитает художественное наблюдение жизни.

Фейдо, автор знаменитой «La dame de chez Maxime»,[101] говорит: «Придумывая разные штуки, которые вызовут ликование в публике, я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровие химика, приготовляющего лекарство. Я ввожу в свою пилюлю один грамм суматохи, один грамм неприличностей, один грамм наблюдательности. Затем я растираю все эти элементы, как можно дольше и как можно лучше. И я знаю почти наверняка, какой эффект произ-

ведут они. Опыт научил меня отличать хорошие травы от плевел. И я очень редко ошибаюсь в результатах».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный автор «L'envers d'une sainte», «L'invitée», «Repas du lion»,[102] говорит:

«Определить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть может, я могу дать неофитам такой рецепт во вкусе поваренных книг: Возьмите любой "fait divers",[103] сделайте ему гарнир из мыслей, и чем больше, тем лучше, и подавайте горячим. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушным и утонченникам; и в ней будет цельность, потому что туда войдет и движение, которое есть основа драмы, и философия, в которой ее благородство».

IV. Новые течения

Мы сделали общий обзор складов старых декораций и костюмов, приятных публике и удобных для драматургов. Эти театральные подвалы обширны, и докопаться до их дна не так легко, что и не может быть иначе в стране, живущей многовековой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себе эти склады трафаретов, масок и клише, разумеется, не составляют художественного богатства, но присутствие их является одним из несомненных признаков его. Они — шлаки из горна театрального успеха. Это те навозные кучи перед входами во дворцы, которые во времена Гомера служили признаком богатства и благосостояния.

Те из драматургов, кто пользуется готовым, как упомянутый водевилист Фейдо, те действуют наверняка; они творят театр не из жизни, а из предрассудков своей публики. Успех же таких драматургов, как де Кюрель, ищущих новых реальностей и новой жизненной правды, далеко не так несомненен и легок.

Французская сцена, основанная на вековых традициях, с большим трудом допускает изменения в своем строе и оказывает глубокое, страстное, органическое сопротивление каждому новшеству.

Это сопротивление свидетельствует не о косности театра, а только о предшествующей эволюции и о серьезных исторических традициях. Меняться сразу могут только те, у кого в прошлом нет ничего, потому что каждое новшество, для того чтобы быть принятым органически, должно быть как бы признано каждым моментом прошлой истории.

Однако за последние десятилетия во французском театре произошли очень большие изменения, и были введены новые элементы. Поворот в сторону реализма сопровождался со стороны драматургов большим обострением анализа жизни, а со стороны режиссеров — введением новых приемов и отчасти изменением общих тенденций сцены.

Этой частичной революцией французская сцена была обязана энергии и таланту одного лица; этим лицом был Андрэ Антуан.

Это было в середине восьмидесятых годов. Французский театр был в эти годы в упадке. Старые знаменитости драматургии к этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальерон, и Ожье. Сцена находилась всецело в руках синдиката третьестепенных драматургов, имена которых теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали в театр никого из молодежи.

Антуану, чуждому до тех пор театра, но оказавшемуся в то время случайно во главе маленького любительского кружка, пришла мысль обратиться за репертуаром к молодым писателям. Из «Cercle Gaulois» образовался Théâtre en liberté, который стал потом Théâtre libre.[104] В течение пяти лет Théâtre libre пересоздал французскую драму. Это была подлинная революция и как таковая отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться от всех трафаретов и дать «жизнь» на сцене. Их реализм принимал формы горькие и циничные. Антуан сумел создать из этого парижскую моду и, пользуясь образовавшимся течением, провел на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французском театре.

Тристан Бернар рассказывает такую живописную притчу об Антуане:

«Лет двадцать тому назад, когда театры, по крайней мере некоторые, еще освещались газом, один из служащих Газовой компании* встретился на подмостках с двумя из девяти бессмертных сестер: со строгой Мельпоменой и милой Талией. Не успел он взглянуть на двух сестер, как приобрел над ними некую магическую власть. Безо всякой церемонии он их взял под руки со своей обычной энергией: "Вы сделаете мне удовольствие подняться в вашу уборную и смоете весь этот грим с ваших лиц".

Лица Талии и Мельпомены действительно исчезали совершенно под толстым слоем румян и белил. Их черты были совершенно стерты, и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Талии больше не было лица человеческого*. Но так как, хотя и склонные повиноваться, они всё же очень копались, то он взял их за плечи и отвел их под пожарный кран; да, под пожарный кран, и там он им вымыл лица сам, как двум маленьким грязным девочкам. Оскорбленные, негодующие, но побежденные, они испускали крики, которые были настоящими криками.

Тогда Антуан их расцеловал и сказал: "Очаровательные сестры, я люблю вас больше, чем все остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И как полубогини, вы стóите гораздо больше богинь, потому что с царственной грацией вы сочетаете чисто человеческие слабости женщин!.. Я не могу помешать вам быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себе малейшее ломанье!".

— И вы утверждаете, — продолжает Тристан Бернар свою апологию Антуана, обращаясь к воображаемому защитнику старых традиций, — что он не придумал ничего нового, что и такой-то и такой-то делали то же самое до него... Но если мы удивляемся, то вовсе не тому, что он делает вещи, которые вы не сумели сделать, а тому, что он перестал делать то, что делали вы. Да, он ничего не выдумал: правду не выдумывают. Я без всяких оговорок утверж-

* Антуан служил в Обществе газового освещения.

даю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал. Разумеется, в те времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьес "хорошо сделанных". Это зависит, вероятно, от того, что построить "хорошо сделанную пьесу" гораздо труднее, когда хотят ее сделать глубоко-человечной и правдивой. Движениями живого человека управлять не так легко, как движениями куклы... Что касается меня, то каждый раз, как мне случается быть в обществе Антуана, у меня возникает странное сознание того, что я говорю с лицом историческим. Есть много людей, которым говорят: "Вы будете жить в памяти людей; потомство примет вас". Быть может, эти господа и будут допущены в историю, но мы об этом ничего не знаем. Но Антуан может быть спокоен: у него уже там есть свое нумерованное место».[105]

Мы отвлеклись бы от нашей темы, если бы занялись сейчас общей историей того театрального переворота, который связан с именем Антуана. Но для того чтобы показать, каким образом вводятся новые элементы в обиход театра, достаточно проследить историю «толпы» на французской сцене.

В 1888 году, в самом начале своей театральной деятельности, Антуан, будучи в Брюсселе, увидал в первый раз «мейнингенцев»,[106] и это произвело на него настолько большое впечатление, что он сейчас же написал об этом письмо высшему судье театральных вопросов тех лет — Франсуа Сарсе.

«С тех пор, как я посещаю театр, — писал он, — меня приводят в исступление наши фигуранты. Если исключить "Haine" и сцену цирка в "Теодоре", — я никогда не видал ничего, что дало бы мне иллюзию толпы... Так вот... Я видел ее — толпу, вчера у мейнингенцев. Знаете ли вы, в чем разница? А в том, что их артисты не собраны с улицы к генеральной репетиции, как наши, которые совершенно не умеют носить своих костюмов, непривычных и стеснительных, особенно, когда они точны. Статистам наших теат-

ров рекомендуют прежде всего неподвижность, между тем там, у мейнингенцев, фигуранты играют, у них есть мимика. И не думайте, что они переступают грани и отвлекают внимание от протагонистов; нет, картина сохраняет свою цельность, и куда ни переносишь взгляд, он останавливается на деталях, характерных и подчеркивающих положение. Это создает в известные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимые сценические условности не заменить этими нововведениями, логичными и не так уже дорого стоящими?».[107]

Это письмо было опубликовано в «Temps»[108] и вызвало сочувственное письмо Оппенгейма, тоже адресованное Сарсе: «Я должен вам признаться, что поведение фигурантов, напоминающих слуг, присутствующих за обедом своего господина, в чем Антуан остроумно видит почтение по отношению к гг. сосиетерам Французской комедии, шокирует меня в высшей степени. Посмотрите... в “Эдипе Царе” в последнем акте у правой кулисы стоят три воина с копьями. Когда Эдип появляется с окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступеням дворца, в то время как я — зритель — нахожусь в состоянии живейшей эмоции, в то время как фигуранты налево отступают, однообразными жестами выражая ритмический ужас, эти три дубины стоят неподвижно со своими копьями, как будто царь вышел подышать свежим воздухом».[109]

Сарсе — олицетворение здравого смысла французского театра и хранитель традиции сцены[110] — так отвечал на эти протесты:

«Г. Оппенгейм разгневан на этих трех солдат, которые стоят неподвижно и равнодушно на часах, в то время как Эдип выходит с окровавленными глазами. Но они сто раз правы!.. Они не существуют, они не должны существовать для зрителя. Их поставили там для того, чтобы дополнять при поднятии занавеса декорацию, которая, очаровывая взоры, заставляет в то же время насторожиться воображение, перенося его в ту страну и ту пору, где должно происходить действие. Заметьте, что их можно было бы совер-

шенно уничтожить; если трагедия ставится в провинции, где театры не располагают ни фигурантами, ни обширными сценами, их просто-напросто выкинут, и произведение Софокла нисколько не пострадает от этого... Три солдата во Французской комедии, о которых говорит Оппенгейм, делают то, что они должны делать, т. е. ничего не делают. Их единственное назначение быть декоративными.

Налево... А! это совсем иная история — налево. Почему фигуранты отступают с жестами скорби? Разве это для того, чтобы я видел, как хорошо они передают это чувство? Нет, просто для того, чтобы предупредить меня, что я увижу сейчас Эдипа в очень горестном положении.

Они стоят на авансцене слева; они видят, как он выходит из глубины своего дворца с окровавленными глазами. Они отступают, испуганные и потрясенные, не для того, чтобы устроить для меня зрелище, но для того, чтобы обратить мои глаза к тому, кто вызвал у них это движение и кто является главной фигурой.

Как только Эдип на сцене, они могут делать решительно всё, что им угодно. Для меня это безразлично в высокой степени...

Г. Оппенгейм мило издевается над статистами Французской комедии, которые отступают с однообразными жестами, выражая ритмический ужас. Но они более правы, чем он... Да, они должны изображать однообразный ужас, ужас толпы, ужас краткий, потому что вовсе не они меня интересуют, ужас, который подчинен наиболее существенному в драме — появлению Эдипа. Как только он здесь, как только я вижу, как он сходит ощупью и неверными шагами со ступеней дворца, этот многочленный персонаж, который сделал свое дело, уже не существует для меня. Он заставил меня поглядеть налево... и больше он не существует, теперь Эдип говорит один. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы — это создать наиболее благоприятные условия для моего восприятия».[111]

Безусловно, Антуан был прав в своих требованиях и доказал впоследствии всю правоту свою. Но когда теперь,

спустя четверть века, мы читаем эту полемику, то все слова Антуана кажутся нам старыми и слишком знакомыми, между тем как мысли, высказываемые Сарсе — этим ставшим для теперешнего поколения немного карикатурным представителем здравого консерватизма, кажутся далеко не такими устаревшими. В этих неподвижных фигурах и однообразных жестах мы узнаем последнее слово стилизации и вспоминаем принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана».[112] Для нас за минувшие четверть века спираль эволюции сделала полный оборот; то, что существовало как одно из бессознательных следствий всего строя классического театра и было благодаря случайностям полемики так удачно формулировано Сарсе, теперь возведено в новый принцип, в новую идеологию театра, восставшую бунтом против натуралистических принципов, апостолом которых во Франции был Антуан. Но, перенося парижский спор 1888 года в Петербург 1910 года, мы, конечно, делаем непростительную передержку.

В то время Сарсе был формально прав относительно драм, которые были основаны на игре протагонистов, а таковыми были все французские драмы начиная с классической трагедии XVII века. Только в эпоху романтизма на сцене появляется толпа в качестве эффектного и живописного фона. Она состоит из манекенов и составляет часть декорации. В театре Ожье и Дюма-сына толпа отсутствует совершенно. А в исторических мелодрамах Сарду она — одно из драматических обстоятельств, сильный сценический эффект; у нее нет своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсе был прав, требуя от статистов живописности и безличности. Но Антуан, который прозревал возможность такой драмы, в которой толпа была бы живым, волящим и действующим лицом, был еще более прав и свою правоту доказал на сцене. Своею убежденностью он вызвал эту драму к бытию. Толпа как самостоятельная индивидуальность — это было еще ново для сцены, но это уже было на очереди, это висело в воздухе литературы конца 80-х годов. Зола, продолжая логические пути романтизма, оживил живопис-

ные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы в «Жерминале» и готовил «Débâcle».[113]

Рене Думик так формулировал идеи того времени:

«Группа людей, чем бы ни была она, — толпой или публикой, собранием или учреждением, провинцией или нацией, — имеет свою собственную душу, которая вовсе не представляет суммы всех отдельных душ, ее составляющих, но составляет скорее их следствие. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нее есть свои моменты высокого подъема и энтузиазма точно так же, как свои периоды тоски и безумия. У нее свои законы возникновения и развития, так как она тоже определяется и моментом, и средой. Она подвержена двойному давлению внешних влияний и влияний внутренних... Существует самостоятельная психология Франции революционной, Франции императорской, монархической и республиканской. Франция — это личность, которая обладает своим гением, своей восприимчивостью, своими манерами действовать, и поэтому ее можно выводить на сцену как драматический персонаж, описывать и анализировать, как персонаж романа. Есть особая психология армии, как и особая психология парламента».[114]

Париж был всегда городом народных движений, городом толпы. Поэтому когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта в первый раз изобразить на сцене, то естественно, что внимание остановилось прежде всего на революционных судорогах Парижа. И какой же иной момент из революционных дней мог больше других подкупить театральную публику, заранее предубежденную против этого новшества, как не взятие Бастилии — момент, канонизированный национальною гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было, и потому пробным камнем Антуану послужил «Зеленый попугай»[115] Шницлера, и постановка эта сразу имела большой успех. И успех этот был основан не на том искусном переплетании правды и выдумки, которое пленило ее русских читателей, а на том, что действие этой пьесы происходит 14 июля. Под этим

щитом демократической гордости Антуан впервые рискнул вывести на парижской сцене действующую толпу.

Под защитой Бастилии выступили и первые французские пьесы, давшие драму толпы. Это были «Le 14 juillet»[116] Ромэна Роллана, поставленная Жемье, потом «Теруань де Мерикур»[117] Поля Эрвье, наконец, «La Varenne»[118] Лаведана и Ленотра. Во всех них действует одна и та же толпа Великой Революции: охваченная первым порывом энтузиазма у Ромэна Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумствующая у Эрвье. Понимание, анализ, сценическая трактовка были новы, но самый персонаж толпы оставался старый, известный по драмам романтиков и пьесам Сарду. И пока Антуан пробовал свои силы и давал наглядные уроки драматургам изображениями этой революционной толпы и изображениями толпы античной в «Тимоне Афинском»[119] Эмиля Фабра и совсем недавней постановке шекспировского «Юлия Цезаря» в Одеоне,[120] в драматической литературе возникли новые анализы, на этот раз современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La vie publique» и «Les ventres dorés».[121]

Театр Эмиля Фабра относится к новому для французской сцены порядку драматических произведений — к политической комедии. Правда, французская сцена всегда была близка к политике, но политика только пенилась на хребте драматической волны, сказываясь в словах, намеках и интонациях и никогда не проникая глубже диалога.

«Политика шла только бок о бок с драмой, она не вмешивалась и не направляла ее. В тот момент, когда Гюстав готов был броситься к ногам Каролины, автор вдруг приостанавливал действие, актеры принимали дипломатический вид, соответствующий обстоятельствам; один из них раскрывал рот и возглашал дифирамб в честь прогресса, цивилизации или другого великого понятия; другие отвечали ему исключительно для удовольствия быть посрамленными; все слегка горячились в пылу спора, а затем драма продолжалась своим обычным порядком, с чистой совестью и довольная сама собою».[122] Так характеризовал по-

литический элемент комедий времен второй империи Сарсе, который с терпением ждал возникновения настоящей политической комедии и хотел видеть ее в «Les effrontés» и «Le fils de Giboyer»[123] Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Через десять лет после Ожье, в 1872 году, сейчас же после коммуны, Сарду сделал попытку в комедии «Rabagas»[124] дать собирательный тип политического деятеля. Но даже Сарсе, всеми своими симпатиями стоявший на стороне Сарду, признал этот опыт неудачным.

«Его Рабагас, — писал он, — составлен из наскоро сшитых лоскутов последних событий. Это не характер, обоснованный логически, а карикатура, в которой губы Эмиля Оливье приставлены к носу Гамбетты, и всё это преувеличено, карикатурно и крикливо».[125]

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедии, превращая ее в памфлет. Первыми ступенями к современной политической комедии, основанной на спокойном и художественном анализе политических нравов, были «Monsieur le ministre»[126] Жюля Кларти, отчасти «Cabotins»[127] Пальерона и «Député Leveau»[128] Жюля Леметра.

Драматурги еще не решаются построить всё действие исключительно на политической страсти и считают необходимым политику нанизать на любовную интригу. Характер этой любовной интриги схож во всех этих политических пьесах.

«Можно утверждать, — говорят Берто и Сеше, — что в тот день, когда драматурги решили использовать политические пружины драмы, всем им одновременно представился один и тот же тип человека из народа, который силой всеобщей подачи голосов поставлен у власти или стремится к ней и, неожиданно кинутый в консервативную среду, проникнутую духом прошлого, пленяется там какой-нибудь юной девушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шаг за шагом следует за интригой политической и кончает тем, что поглощает ее. В “Les effrontés” — Вернуйе, который добивается руки доче-

ри Шаррье; в “Fils de Giboyer” — республиканец Жерар, который, вступив в семью Маршаль, уступает очарованию дочери дома; то же самое положение и в “Monsieur le ministre”, и в “Rabagas”, и в “Député Leveau”».[129]

Настоящая политическая комедия, пружина действия которой находится не в любовной, а в политической и социальной страсти, возникает только в последнее десятилетие, и это находится в связи с отменой драматической цензуры во Франции.[130]

«L’engrenage»[131] Бриё и «Vie publique» Эмиля Фабра впервые подходят к политическим вопросам не с партийной точки зрения, а с точки зрения психологического анализа как отдельных личностей, так и народных масс. И в то же время эти пьесы в первый раз выводят на сцену настоящую современную толпу, намечая ее лицо, характер и волю. В «La vie publique» Эмиль Фабр развертывает на сцене большую картину выборной кампании и строит свою драму из ее страстей.

Вместе с социальной драмой Октава Мирбо «Les mauvais bergers»[132] и «Les ventres dorés» того же Фабра, дающей картину большого финансового краха, эти пьесы кладут начало настоящему политическому театру, до сих пор еще неизвестному французской сцене.

С тех пор за эти годы появился целый ряд пьес, основанных на политической и общественной страсти. Из них можно назвать «Le repas du lion» Франсуа де Кюрель — трагедию аристократа, воспитанного в высшей буржуазии, который становится на защиту рабочего класса; «L’épaulette»[133] Артюра Бернеда, ставящую вопрос о политике в армии, опираясь на текущие политические события; «Une journée parlamentaire»[134] Мориса Баррэса, картину Панамы, «трагедию во фраках, сжатую на пространстве восемнадцати часов, в которой можно видеть, до какой степени исступления может довести чувство страха»,[135] — как говорит сам автор.

Вот краткая схема того пути, которым уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, как одно из новых течений драматического

искусства, связанное непосредственно с ростом французской демократии и всею психологической историей различных классов страны. На этом примере можно видеть жизненность французского театра, который уступает внешнему напору новшеств медленно и с большим сопротивлением, но зато, раз приняв новое направление, идет сознательно, решительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящего серьезного искусства.

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французский театр имеет все условия, необходимые для его процветания, а французские драматурги находятся в прекрасных условиях для работы.

Они глубоко ценят мнение своей публики и в то же время лишены возможности подделываться под ее вкусы, так как никто из них (кроме водевилистов, как Фейдо) этих вкусов точно определить не может. Таким образом, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складов театральных масок и трафаретов указывает на то, как быстро идет их смена в театре и как недолго сравнительно могут просуществовать на сцене типы, искусственно созданные для удобства драматургов. Зоркость и едкость драматической критики, обличающей их, как мы видели, без всякой жалости к авторитетам авторов гарантирует их недолгое существование.

Наконец, в том сопротивлении, которое оказывает театр новшествам, не тупом и не косном, а основанном на художественной глубине театральных традиций, как мы видели на примере поучительной полемики Антуана и Сарсе, есть громадная жизненная и возбудительная для всех новых течений сила. Противодействие воспитывает новаторов.

Таким образом, театр, несмотря на все вековые условности, которыми обставлен, связан живыми корнями наблюдения и анализа с текущей общественной жизнью Франции и в каждый момент воссоздает на сцене правдивое преображение действительности.

ДЕМОНЫ РАЗРУШЕНИЯ И ЗАКОНА

Морис Метерлинк: Eloge de la boxe.
Eloge de l'épée.
Les dieux de la guerre
Поль де Сен-Виктор: Le Musée d'artillerie

I. МЕЧ

В одной из своих статей Морис Метерлинк возглашает хвалу кулаку, находя, что по сравнению с теми силами истребления, которые кинуты теперь человеком в мир, он является орудием мягким и человечным.

Образы нашего языка далеко отстали от быстрого стремления эволюции разрушения, и для нас кулак является еще до сих пор обычным символом грубой силы, грубого насилия.

Доказательства Метерлинка естественны и неоспоримы. С ними нельзя не согласиться:

Человек — наиболее незащищенное из всех животных. Его нельзя даже сравнить ни с одним из насекомых, так чудовищно вооруженных и забронированных.

Посмотрите на муравья, который может быть придавлен тяжестью, в двадцать тысяч раз превосходящей тяжесть его собственного тела, и нисколько не пострадает от этого. Твердость доспехов, защищающих устрицу, почти безгранична.

Сравнительно с ними — мы и большинство млекопитающих — мы находимся еще в каком-то желатинообразном состоянии, близком к состоянию первичной протоплазмы.

Только наш скелет, являющийся как бы беглым эскизом нашей окончательной формы, представляет из себя нечто более солидное.

Но и он кажется лишь неумелым рисунком пятилетнего ребенка.

Рассмотрите наш спинной хребет, основу всей системы, — позвонки его плохо связаны друг с другом и держатся лишь каким-то чудом.

Наша грудная клетка представляет целый ряд отверстий, к которым страшно прикоснуться концами пальцев.

И против этой слабо и плохо собранной машины, которая кажется неудачным опытом природы, против этого бедного организма, с трудом поддерживающего свою собственную жизнь, мы изобрели такие орудия разрушения, которые могли бы мгновенно уничтожить нас даже в том случае, если бы мы обладали фантастической броней, избыточной силой и невероятной жизнеспособностью самых защищенных из насекомых.

В этом есть некое безумие, свойственное исключительно человеческому роду, — безумие, которое не уменьшается, но растет с каждым днем.

Чтобы не выходить из пределов естественной логики, эти необыкновенные орудия истребления мы бы должны были употреблять лишь против наших врагов — не людей; сами же между собой употреблять лишь те средства нападения и защиты, что предоставлены нам нашим собственным телом.

Кулак для человека — то же, что для быка рог и челюсть для льва. Им должны были бы ограничиваться наши потребности самозащиты, справедливости и отмщения. Под страхом непоправимого преступления основных законов рода, самое мудрое из племен должно было бы запретить иные способы междоусобной борьбы.

Изучение бокса дает нам прекрасные уроки смирения, наглядно показывая, что во всем, что касается ловкости, выносливости и силы, мы находимся в последних рядах наших млекопитающих собратьев.

В этой иерархии мы по всей справедливости занимаем скромное место рядом с лягушкой и овцой.

В то время, как удар копытом или удар рогом уже совершенны, и механически, и анатомически, и более усовершенствованы быть не могут, мы имеем возможность бесконечно усовершенствовать наше природное оружие, так как мы совершенно не имеем понятия о системах пользования кулаком.

Прежде чем учитель не объяснил нам методически его употребления, мы никогда не сможем сосредоточить в нем всю силу нашего плеча, относительно громадную.

В трех ударах, математически исчерпывающих все тысячи возможностей, сосредоточена вся наука бокса. Если один из них достиг цели, борьба кончена. Противник лишен дальнейшей возможности защищаться на срок, вполне достаточный для окончания спора.

Когда же побежденный приходит в себя, то организм его быстро восстанавливает свои силы, так как сопротивление органов и костей его естественно пропорционально силе кулака, поразившего его.[1]

Это кажется парадоксальным, заключает Метерлинк, но легко установить, что искусство бокса в тех странах, где оно применяется широко и всеми, является надежным залогом мира и взаимного уважения.

Кулак действительно устанавливает равенство атлетов, которое и было залогом процветания античных республик.[2]

И в этом смысле кулачное право является воистину гуманным, человечным законом, особенно по сравнению с правом пушечным, правом динамитным или правом лиддитным.

Путь, пройденный человечеством от кулака до динамитной бомбы, длинен и разнообразен, и каждый шаг его ознаменован глубокими чертами в области права и морали.

Каждое новое орудие разрушения, поднятое в зажатой руке человека, как магический жезл преображает эту область и с каждым новым движением снова и снова определяет взаимоотношение этих двух извечно несогласных между собой стихий порядка.

Право, как божественный писец Судьбы, честно отмечает всякое торжество силы, а мораль, как верное зерка-

ло человеческих противоречий, то уступает искушению власти, то строгими приказами стремится восстановить нарушенное равновесие.

И лик, и дух человека менялись в зависимости от средств нападения и защиты.

Между заостренным куском дерева и кремневыми топорами, впервые зажатыми в человеческом кулаке, и бронзовыми доспехами греков, в скульптуре которых запечатлелись пластические линии бессмертных торсов, прошли целые вечности различных культур.[3]

Историю человеческого права надо изучать не в сводах законов, а в музеях старого оружия. Там оно запечатлено в форме клинков и живо в девизах, выгравированных на них.

Несмотря на всю неоспоримость доказательств Метерлинка о человечности кулака, глубокая историческая правда заложена в том, что кулак стал символом насилия, а меч — символом справедливости.

Символ — не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, таят в себе законченные отпечатки огромных эпох. Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом. Истинное знание заключается в умении читать символы.

Символ кулака остался в нашем языке знаком тех тысячелетий человеческой истории, когда сила неодолимо царила над человеческим умом. Но если от кулака до меча прошли целые вечности, то и от культуры меча, которая исторически окончилась для нас так недавно, мы отделены междузвездными пространствами.[4]

Средневековье было священным царством меча, являвшего прообраз креста.

Меч был живым существом [5] Меч обладал магическими свойствами. В описи оружия Людовика VIII против меча, носящего имя Ланселo-дю-Лак, стоит сноска: «Про него утверждают, что он фея».

Среди средневековых мечей было много таких, которые были воплотившимися феями.

Меч воспринимал таинство Св. Крещения и нарекался христианским именем. Меч Карла Великого носил имя «Joyeuse», Роландов меч назывался Дюрандалем, меч Рэно — «Фламбо», меч Оливье — «Отклэр».[6] Его рукоять была священным ковчегом, в котором хранились частицы мощей. Перед началом битвы воин целовал рукоять своего меча. Отсюда до сих пор сохранившийся жест военного салюта шпагой или саблей.

Рыцарские мечи возлагались на алтарь и принимали участие в богослужении. В истории мечей всё окружено чудом. Рыцарь — только служитель меча, который совершает в мире некую высшую, справедливую волю.

На клинке меча высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом. Слова, окрылявшие высшим значением справедливую сталь.

«In te, Domine, speravi!»* — восклицает один меч XVI века.

«Ne movear in terra ad dextram Iehovah!»** — возглашает другой.

«Ne me tire pas sans raison; ne me remets pas sans honneur»***, — заповедует один кастильский клинок своему владельцу.

«Ave, Maria, gratia plena»,[7] — говорит Тизона, меч Сида.

Но самый краткий и значительный из девизов был на мече «Коллада», тоже принадлежавшем Сиду Кампеадору: на одной стороне его было написано «Si! Si!» — а на другой «No! No!»: Да! Да! — Нет! Нет!

Это девиз всей эпохи, всей культуры: Да! Да! — Нет! Нет! Хочется прибавить, что этот меч был прообразом человеческого сознания, которое всё познаваемое рассекает на два конечных противоречия, на две несовместимые истины, на две антиномии.

* «На тебя, Боже, уповаем!» (*лат.*).

** «Да не подвигнусь на земли одесную Бога Иеговы!» (*лат.*)

*** «Не извлекай меня без причины, не вкладывай меня без чести» (*фр.*).

Этот меч — символ земной справедливости с ее конечным утверждением и конечным отрицанием.

Ибсеновский Бранд, требующий «или всё, или ничего»,[8] является только слабым человеческим отражением этого нечеловеческого Да! Да! — Нет! Нет!

Метафизическая истина, записанная на лезвии меча, запечатленная на этих скрижалях, несет в себе утверждение, окрыленное сверхчеловеческой энергией.

Чем стали бы слова Ницше для нашего времени, если бы они были написаны на клинках мечей!

Каждое движение меча было символом и священнодействием. Он был оружием избранных и посвященных. Только равному с равным дозволялось скрещать оружие. Меч мог выступать лишь против меча. Эта великая культура крестообразных мечей погибла вследствие аристократизма и исключительности своего оружия, которое почти перестало быть земным, превратившись в отвлеченный символ.

Одна фламандская хроника рассказывает, как во время крестьянских войн группа рыцарей встретилась с толпой крестьян, вооруженных вилами и косами. И все они предпочли умереть без сопротивления, чем обнажить свои мечи против этого крестьянского железа.

Так перевелись витязи Святого Средневековья.

Порох явил свой дымный и зловещий лик.

Несовершенные, неуклюжие и огромные орудия, похожие на страшных допотопных чудовищ, еще плохо приспособленных к жизни,[9] разметали тяжелые доспехи, в которые было заковано средневековое рыцарство, и сделали бесполезным благородный меч.

Но меч не погиб сразу. Рухнула вся цельная и законченная культура меча, но отголоски ее, измененные и искаженные, дошли почти до наших дней.

XVI век, когда совершился уже роковой кризис, был веком, когда меч достигает своего высшего технического совершенства. От этого века остались самые прекрасные образцы оружия: сталь клинка, скульптурные украшения

эфеса, равновесие между клинком и рукояткой, — всё в этом веке достигает высшего совершенства. Но идея меча уже сломлена, и начинается быстрое падение.

Дух меча, его энергия, Суд Божий, предоставленный ему, сохраняются в шпаге и в церемониале дуэли.

Его плоть, стихийная, слепая справедливость его удара, грубая сила удара, подчиненная неведомому приказу, до конца XVIII века сохраняются в мече палача.

Священный девиз безусловного утверждения и безусловного отрицания распался: шпага, утверждая личность, говорит — Да! Да!

Меч палача подымается лишь для того, чтобы сказать — Нет! Нет!

Золотая гармония разбита, равновесие сил нарушено безвозвратно.

Иррациональности шпаги и меча палача находят свое примирение лишь там, в далеком историческом прошлом.

Шпага служит для совершения актов внезаконной справедливости, являющейся пережитком древней гражданственности. Дуэль это больше не Суд Божий, — она, как остроумно определяет ее Метерлинк, она «суд над нами нашего будущего, суд нашей удачи, суд нашей судьбы, составленной из всего, что есть в нас неопределимого и бессознательного. Во имя всех наших злых и добрых возможностей мы нудим ее высказаться, правы мы или неправы с точки зрения неведомой нам цели... Самое удивительное то, что решения шпаги отнюдь не механичны и не могут быть предвосхищены никаким математическим расчетом. Наше счастье, наше искусство и случай чудесным образом смешаны в этой почти мистической игре, посредством которой человеку нравится испытывать и исследовать грани своего существования».

Так как Суд Божий в шпаге становится почти азартной игрой, почти рулеткой, ставкой которой является жизнь. Пламенеющая вера вырождается в игру самолюбия и легкомыслия.

Власть священного средневекового меча и его дух строже сохранялся в мече палача. Меч палача лишен сана судьи, который удержался за шпагой, но он — безупречный и строгий исполнитель вышнего приговора.

В шпаге вольность и нарушение традиций; в мече палача упорный, честный консерватизм.

Ореол легенд, тайн и магических обрядов окружает его.

В Германии, когда меч отрубил 99 голов, собирались палачи со всей страны и торжественно, со сложными религиозными обрядами, в полнолуние, в полночь, в пустынном месте хоронили усталый меч.

Как средневековый рыцарь — палач был не владыкой, а служителем меча.

К мечу палача приходили за советами, как к оракулу. Меч сам начинал шевелиться, если к нему приближался тот, кому было суждено кончить жизнь на плахе.

Сам палач пользовался авторитетом, который был основан не только на ужасе, но и на вере народной в то, что ему, познавшему смерть, ведомы и тайны жизни. Как с болезнями души обращались к священнику, так с болезнями тела — к палачу. В старом европейском городе палач был врачом и целителем.

Но начался упадок в среде самих палачей. Пошатнулась и замутилась вера в непогрешимость меча, в святость удара, отсекающего голову. Дрогнула твердая рука старого европейского палача. Палачи стали терять хладнокровие, когда им приходилось отсекать коронованные головы. Чем больше мужества выказывали осужденные, тем большим случайностям они подвергались.

Мария Стюарт думала, что ее обезглавят, как во Франции, мечом и она будет стоять прямо, во весь рост. Ее заставили встать на колени и положить голову на плаху. Палач, сильно взволнованный, нанес удар неверной рукой; топор вместо того чтобы ударить по шее, упал на затылок и причинил лишь рану. Она не сделала ни одного движения, и у нее не вырвалось ни одного звука. Только вторым ударом палач отрубил ей голову.

Понадобилось семь ударов, чтобы снести голову кавалера де-Ту, приговоренного к смерти за то, что он не предал Сен-Марса.

Осужденные знали, что первый удар может быть неверен.

Монмут, незаконный сын Карла II, обращаясь к палачу, сказал: «Вот тебе шесть гиней, и постарайся не рубить меня, как котлету, как это ты сделал с лордом Русселем».

Первый удар нанес ему только легкую рану; Монмут поднял голову и с упреком посмотрел на палача. Четыре удара понадобилось, чтобы покончить с ним.

Эта неуверенность руки палача указывает ясно на то, что твердая средневековая вера в справедливость умирала уже в душе последнего представителя великой культуры меча.

Перед самым началом Великой Революции корпорация палачей находится в состоянии полного морального упадка, что можно видеть из любопытного мемуара парижского палача Сансона, представленного в 1791 году Национальному собранию.

«Для того чтобы казнь мечом, — говорит он, — произошла согласно требованию закона, необходимо, чтобы исполнитель казни был ловок и опытен, а приговоренный вполне владел собою, не говоря уже о сознательных препятствиях с его стороны. Иначе нет никакой возможности привести к благополучному окончанию казнь посредством меча».

Эти слова говорят о том, что старая казнь требовала и от палача и от осужденного одинаковой веры в божественную справедливость таинства искупления смертью.

Сансон продолжает: «Долгим наблюдением доказано, что если несколько осужденных должны быть обезглавлены одновременно, то зрелище пролитой крови преисполняет ужасом и смятением даже самых решительных. Подобная слабость представляет почти непобедимое препятствие для казни. Осужденные больше не могут стоять на ногах, и казнь переходит в борьбу и бойню».

Далее он говорит о мечах: «После каждой казни лезвие меча не находится больше в надлежащем состоянии для совершения следующей. Меч надо снова направлять и оттачивать; и если казнь должна быть совершена над несколькими, то надо иметь достаточное количество заготовленных мечей. Это создает большие трудности и расходы. Часто случалось, что мечи ломались при подобных казнях. Палач города Парижа владеет лишь двумя мечами, дарованными ему бывшим парламентом города. Сто́ят они шестьсот ливров штука».

При новых потребностях и новых социальных условиях казнь не могла продолжаться в таком виде.

Согласно идеям, свойственным суровой демократической филантропии того времени, в Национальном собрании в том же году был проведен закон, устанавливающий равенство перед смертью всех преступников, независимо от преступления, которое они совершили.

Вместе с гильотиной в область смерти было введено машинное производство. И, как свойственно машине, она сделала эту отрасль производства дешевой и общедоступной. Людям революции гильотина казалась мягким и человеколюбивым орудием, хирургическим инструментом, устранявшим людей из жизни посредством безбольной операции.

В то время как введение других машин, изобретенных тоже с мыслью о благе человечества, было встречаемо народным негодованием, в то время как парижские ткачи пытались утопить Жаккарда — изобретателя ткацкой машины — в Сене, парижская чернь в честь «Святой Гильотины» пела страшные литии, как бы перенося на нее древнее священство меча:

Святая гильотина, защитница патриотов,
помолись за нас!
Святая гильотина, ужас аристократов, защити нас!
Добрая машина, помилуй нас!
Добрая машина, помилуй нас!
Святая гильотина, защити нас от недругов наших!

Так фактически окончилась великая культура средневековья, оставившая нашему сознанию лишь отвлеченный символ справедливости — меч.

Появление пороха вызвало страшный моральный кризис, перевернувший все понятия гражданственности и все устои старой божественной справедливости.

Нравственное чувство рыцарства было глубоко возмущено слепым демократизмом пороха.

Маршал Вителли приказывал выкалывать глаза и отсекать кисти рук аркебузьерам, взятым им в плен, как вероломным трусам, пользовавшимся недозволенным оружием.

Монлюк, лишившийся правого глаза от огнестрельной раны, пишет в своих «Комментариях»:

«Надо отметить, что войско, которым я командовал, было вооружено лишь арбалетами, потому что в те времена не было еще аркебузьеров среди нашего народа. Почему не угодно было Господу, чтобы это гнусное орудие никогда не было изобретено; тогда не носил бы я на своем теле его следы, которые до сих пор не дают мне покоя, и не погибло бы столько смелых и достойных витязей от руки трусов и предателей, которые, не смея честно глядеть в лицо противника, издали поражают его своими пулями».

Чудовищные и плохо приспособленные к действию пушки и бомбарды, часто более опасные для управляющих ими, чем для врагов, внушали апокалипсический ужас к себе.[10]

Ариост посвятил новому оружию одну из песен Орланда, в которой он восклицает:

«О, проклятая и отвратительная машина, которая была выкопана на дне Тартара рукой Вельзевула, чтобы стать гибелью мира! Она пробивает железо, обращает его в пыль, дробит и дырявит. Несчастные! Отсылайте на кузню ваши доспехи, ваши мечи и берите на плечо ружья и аркебузы! Святотатственное и отвратительное изобретение!

Как могло найти ты доступ к человеческому сердцу? Тобою сокрушена военная слава, тобою опозорено ремес-

ло воина; благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезными; благодаря тебе трус становится равен храбрейшему.

Изобретатель этих гнусных орудий превзошел в мерзости своей всё, что мир когда-либо изобрел наиболее жестокого, наиболее злого. Я убежден, что Бог, дабы сделать вечным искупление столь великого преступления, низвергнет эту проклятую душу в глубочайшую из бездн адовых, туда, где томится душа предателя Иуды».[11]

Подобные же слова влагает Сервантес в уста Дон-Кихота:

«О, сколь благословенны те счастливые века, которые не видали ужасающей ярости артиллерийских снарядов. Их помощью рука труса может сразить храбрейшего из рыцарей. Размышляя об этом, я сожалею в глубине души, что обрек себя деятельности странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша...»[12]

Памятником ужаса, которым была охвачена Европа пред ликом пороха, является апокалипсическая гравюра Альбрехта Дюрера «Пушка», изображающая легендарное чудовище — Пушку Магомета II, отлитую по его приказу при осаде Константинополя и превосходившую своими размерами все орудия, известные до того времени.

На дюреровской гравюре она изображена в виде огромной низвергнутой башни, разверзшей свое медное жерло над равнинами Европы — над мирными полями и зубчатыми коронами старых городов.

II. ПОРОХ

Согласно указаниям тайной доктрины великое племя гигантов было поглощено матерью их землей — Геей. Земля приняла их в свое лоно и растворила их в себе.

Человечество, следовавшее за ними и обитавшее на материке, который занимал место Великого океана, материке, называемом Лемурией, было поглощено огнем.

Атлантида — человечество, предшествовавшее нашему, память о котором сохранилась у Платона,[13] погибла от

воды, и прежнее сказание о всемирном потопе осталось памятником этой катастрофы.

Смутное указание, являющееся логическим продолжением этой аналогии, говорит о том, что наше европейское человечество погибнет от четвертой стихии — будет поглощено воздухом точно так же, как гиганты — гипербореи были поглощены землей, лемуры — огнем, атланты — водой.

Последние годы европейской истории раскрыли нам нечто, что дает глубокий и неожиданный смысл этому фантастическому пророчеству.

Первые годы XX столетия будут отмечены во всемирной истории тем, что человек на этой грани познал новую смерть, новый пафос самоуничтожения — гибель от взрывчатых веществ.

Для нашего тела стало возможным быть развеянным в воздухе в одно мгновение ока тончайшею и невидимою пылью.

Я помню совершенно точно тот момент, когда значение этой новой смерти было постигнуто.

Это было при первых известиях о битвах под Порт-Артуром. В телеграммах была подробность о смерти офицера, который взрывом был бесследно развеян в воздухе, и от него осталась лишь правая рука, продолжавшая держать рулевое колесо.

Воображение было потрясено; даже больше — было потрясено не воображение, а сознание тела, сознание формы.

Ум тщетно старался представить себе ощущение такой смерти.

Ведь мы можем ясно представить себе и тягуче-сладкие грезы утопающего, и тот неодолимый и упоительный сон, который охватывает при замерзании, и ощущения повешенного, у которого агония тела неизбежно и диаболически соединяется с возбуждением нервных центров пола, и безбольное, неотвратимое проникновение стального острия в сокровенную глубину плоти, даже пьянящую боль утонченных средневековых пыток, даже молниеносные вспышки сознания в мозгу гильотинированных, в мозгу тех

отрубленных голов, которые кусали друг друга в кровавых корзинах Террора.

Но как представить себе полное и мгновенное уничтожение своего тела, своей формы, полное и мгновенное и притом механическое разъединение всех мельчайших частиц нашей плоти; кости, нервы, мускулы, кровяные шарики, мозг, в одно мгновение невидимою пылью развеянные в воздухе?

Не только изнутри, — свое собственное ощущение невозможно себе представить, — нельзя представить даже со стороны; очевидец не верит своим глазам.

Раньше смерть поражала прежде всего как зрелище и была любима как зрелище. Она была видимой, осязаемой, пластической.

Глаз бывал потрясен страшными ранами меча, рассеченными черепами, отрубленными руками и ногами.

Порох потрясал ударом грома; выстрел сопровождался клубами дыма.

Теперь залпы орудий становятся бездымными и беззвучными. Раны от пуль становятся незаметными и безбольными, благодаря силе удара.

Страшные раны от разрывных снарядов — это только переход к полному и моментальному уничтожению силой взрыва.

Типом смерти станет совершенное уничтожение.

Эволюция насильственной смерти ведет к тому, что смерть всё более и более становится *невидимой и* всё более и более страшной, как для греков самыми страшными были невидимые тихие стрелы Аполлона, которыми он поражал кощунствующих.

Но как у звука есть предел, за которым он перестает быть слышим, как у боли есть предел, за которым она перестает быть ощутима, так же есть предел ужаса смерти. Здесь она переступила грань и перестала быть ужасна.

Ужас смерти не существует для нас вне тела, вне трупа.

В христианском погребении, в постепенном растворении плоти, в слиянии ее с землею есть некая сладость ужаса.

Здесь же, в этой новой смерти, в этом мгновенном и безусловном исчезновении тела есть головокружение неожиданности, но уже перейдены грани физического ужаса.

Новый лик смерти уже вошел за эти годы в домашний обиход нашей жизни и стал почти обычным, почти ежедневным явлением, он уже успел подернуться для нас серым налетом обыденности.

Смерть, несомая человеком человеку, прошла гигантский пробег эволюции; от доброго, братского кулака Каина до корректного и культурного лиддита.

Миллионы лет отделяют эти две вехи пути истребления.

В то время как человек, охваченный гневом, подымал над головой свой невооруженный кулак, в ударе молнии он видел высшее воплощение справедливой божественной силы — разрушающей и карающей.

Правда, в конце концов эти враги покоряются, и ему удалось поймать и приручить молнию — эту огненную бабочку грозового неба. Теперь в руках любого юноши, разгневанного на социальный строй, стоит лишь ему совершить обряд заклинания, точно выраженный в химической формуле, — сосредоточивается сила, от которой сам Олимп может затрепетать до основания.

Произошло громадное, неимоверное нарушение социального и морального равновесия. Человечество сделало безумный скачок в неизвестные пространства. Сейчас мы уже в размахе этого скачка. Наши ноги отделились от твердой земли, и только свист полета в ушах, и мозг, замирая, еще не смеет осознать совершившегося дерзновения.

Когда дымный порох — предтеча и провозвестник новых демонов — явился на призывы средневековых магов и алхимиков, не к нему обращенные, воплотился, как гомункул новых сил, в реторте злого монаха и, ступив тяжкой пятой на старое рыцарство, разметал стальные доспехи и разрушил священное царство меча, то и тогда, как ни велико было моральное потрясение, вызванное им, всё же значение события было ничтожно по сравнению с той гра-

нью, что поставлена на рубеже XX столетия и совпадает с русско-японской войной.

Стоит только сопоставить оскорбленное негодование Ариоста, Сервантеса и Монлюка против пушек и аркебузов со статьей Метерлинка «Les dieux de la guerre». Насколько у Ариоста сильно гневное негодование рыцаря, сознавшего, что честь и мужество стали бесполезны,[14] настолько же в словах Метерлинка звучит тревога философского ума, и течение мыслей своих он перебивает испуганными и отрывистыми вопросами.

Вот вкратце то, что говорит Метерлинк: Лишь только среди кажущегося сна природы овладели мы лучом или родником новой силы, мы становимся ее жертвами или еще чаще ее рабами. Точно мы, стараясь освободить себя, на самом деле освобождаем своих грозных противников.

Правда, в конце концов эти враги покоряются и начинают нам оказывать такие услуги, без которых мы не можем обойтись.

Но едва лишь один из них покорится нам и станет под ярмо, как он же наводит нас на след противника несравненно более опасного. Между этими противниками есть такие, которые кажутся совершенно неукротимыми. Не потому ли, быть может, остаются они мятежными, что искуснее других правят дурными страстями нашего сердца, на много веков замедляющими победоносное шествие нашего сознания.

Это касается главным образом изобретений в военном деле.

В первый раз с самого рассвета человеческой истории силы совершенно новые, силы, наконец, созревшие и выступившие из мрака многовековых исканий, подготовивших их появление, пришли, чтобы устранить человека с поля сражения.

Вплоть до этих последних войн они появлялись лишь отчасти, держались в стороне и действовали издали. Они еще колебались в своем самоутверждении, и еще оставалось какое-то соответствие между их необычайным действи-

ем и движением нашей руки. Действие ружья не превышало границ нашего зрения, и разрушительная сила самой страшной пушки, самого грозного из взрывчатых веществ, сохраняла еще человеческие пропорции. Теперь мы переступили все грани, мы окончательно отреклись от власти. Царство наше кончено, и вот мы, как крупицы песка, отданы во власть чудовищных и загадочных сил, которые мы посмели воззвать сами себе на помощь.

Правда, во все времена значение человека в сражениях не было ни самым важным, ни самым решающим элементом. Еще во времена Гомера олимпийские боги вмешивались в битвы смертных и решали судьбу сражений. Но это были боги еще мало могущественные и не очень таинственные... Если вмешательство их казалось сверхъестественным, зато оно отражало и человеческие формы и человеческую психологию.

Затем, по мере того как человек выходил постепенно из мира сновидений и сознание его прояснялось, боги, сопровождавшие его на его пути, росли, но удалялись, становились менее различимы, но более непреодолимы.

По мере того как росло его знание, волны неведомого всё более наводняли его область.

По мере того как армии организуются и растут, по мере того как оружие усовершенствуется, а наука идет вперед и овладевает всё новыми и новыми силами природы, судьба сражений всё более ускользает от полководца и отдается во власть непостижимых законов, именуемых случаем, счастьем и роком.

Толстой в удивительной картине Бородинского сражения противопоставляет фаталиста Кутузова, сознающего неизбежности совершающегося, и Наполеона, думающего, что он управляет битвой. А сражение идет тем путем, который наметила ему природа, подобно реке, которая стремит свои воды, не обращая внимания на крики людей, стоящих на берегу.

Между тем Наполеон единственный из всех полководцев последних европейских войн поддерживает иллюзию руководительства людьми. Неведомые силы, которые сле-

довали за его войсками и которые уже царили над ними, были еще в состоянии детском. Что мог бы он сделать сегодня? Мог ли бы он вновь овладеть хотя бы сотой долей того влияния, которое он имел на исход битв? Потому что теперь те детские силы выросли, и уже иные боги строят наши ряды, рассыпают наши эскадроны, разрывают наши линии, потрясают нашими крепостями и топят наши броненосцы. Они больше не имеют человеческого облика, они возникают из первичного хаоса, они приходят из пределов более отдаленных, чем их предтечи, и вся их власть, их законы, их воления находятся за пределами нашей жизни, по ту сторону сферы нашего понимания, в мире, для нас совершенно замкнутом, в мире, наиболее враждебном судьбам нашего рода, в мире бесформенном и грубом, в мире инертного вещества.

И этим-то слепым и чудовищным незнакомцам, у которых ничего общего нет с нами, которые повинуются побуждениям и приказам настолько же неизвестным, как те, что царят на звездах наибаснословно отдаленнейших от нас, этим-то непостижимым, необоримым силам, этим-то чудовищам, которых нельзя отнести ни к какому порядку, доверяем мы почти божественные полномочия: превысить наш разум и расчленить справедливое от несправедливого.

Каким же волям вручили мы наши священнейшие привилегии?

Каким чудовищным ликом наделены они — взрывчатые вещества, эти ныне царствующие и высочайшие из богов, которые в храме войны свергли всех богов прошлых времен? Из каких глубин, из каких недосягаемых бездн подымаются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? К какой семье ужасов, к какому нежданному роду тайн причислить их?

Мелинит, динамит, панкластит, кордит, робурит, лиддит, баллистит — неописуемые видения, рядом с которыми старый черный порох, пугало отцов наших, даже сама молния, в которой был для нас воплощен наиболее трагический жест божественного гнева, кажутся какими-то болт-

ливыми кумушками, скорыми на пощечину, но почти безобидными, почти материнскими. Никто не постиг самой поверхностной из великих бесчисленных тайн, и химик, изготовляющий вашу дрему, так же мало, как артиллерист или инженер, пробуждающие ее, знает вашу природу, ваше происхождение, вашу душу, пружины ваших порывов, не поддающихся никакому исчислению, и вечные законы, которым вы вдруг повинуетесь.

Мятеж ли вы вещей извечнопленных? Или вы молниеносное преображение смерти, ужасающее ликование потрясенного ничто, взрыв ненависти, или избыток радости? Или вы новая форма жизни, столь яростной, что в одну секунду она может истощить терпение двадцати столетий? Или вы разрыв мировой загадки, которая нашла тонкую трещину в законе молчания, ее сдавившем? Или вы дерзкий заем из того запаса энергии, что нашу землю поддерживает в пространстве? Или в одно мгновение ока собираете вы для немыслимого прыжка к новым судьбам всё то, что приготовляется, вырабатывается и собирается в тайниках скал, морей и гор? Кто вы — духи, или материя, или еще третье, не имеющее имени, состояние жизни?

Где черпаете вы ярость ваших опустошений, на что опираете вы рычаг, раздирающий материк, откуда ваш порыв, который мог бы преодолеть тот звездный круг, в котором земля — ваша мать — являет волю свою?

На все эти вопросы ученый, создающий вас, отвечает, что ваша сила просто является следствием образования большого объема газов в пространстве слишком узком, чтобы сдержать его под атмосферным давлением.

Нет никакого сомнения, что это отвечает на все вопросы, и всё становится ясно. Мы видим самое дно истины и знаем поэтому, как во всех подобных случаях, чего следует нам держаться...[15]

Этот ряд тревожных вопросов Метерлинка, эта гневная ирония, с которой он приводит слова науки, отвечаю-

щие на них и в то же время ничего не разрешающие в той области, в которой он ищет ответа, достаточно красноречивы. Что общего между образованием большого объема газообразной материи и судьбой справедливости на земле? Но найти слова для вопроса можно лишь тогда, когда в бессознательном уже созрел ответ на него. В самой возможности вопроса уже кроется его разрешение. В вопросах Метерлинка уже целое мировоззрение, еще смутное и блуждающее, но уже установленное в основах своих.

Он стоит перед новыми богами-демонами, он именует их богами и всё же не смеет и не хочет признать их действительную божественность, принять то, что человечество с этой самой исторической грани дальше поведет свой путь пред судящим ликом им вызванных к жизни божеств.

На самом деле искать уподоблений для Метерлинка надо не у Ариоста и не у Монлюка, которые не сознавали мистического значения совершившегося на их глазах переворота, а гораздо раньше — в первом памятнике арийского сознания: в гимнах Риг-Веды, посвященных огню.

Лишь появление огня в руках человека можно сравнить по историческому значению с нынешним моментом в жизни человечества.

Тогда человек стоял тоже перед лицом демонов, призванных им к жизни. Страшное божество вошло в его дом и свило себе огненное гнездо-очаг. Вся жизнь человека шла в непрерывном трепете пред пламенеющим оком страшного бога. Пещера, хижина стали храмом, обиход жизни — религиозным обрядом, принятие пищи, освященной огнем, — таинством. Радостный трепет пред божеством, посетившим человека, создает семью.

«Риг-Веда — пылающая библия огня, — говорит Поль де Сен-Виктор. — Из тысячи ее гимнов пятьсот призывают всемогущий огонь; касаясь земли, он принимает имя Агни (ignis). В обряде, который предшествует его рождению, никакой мысли о естественности явления. Каждое из его рождений и возрождений — чудесно. Он рождается и растет в вечном чуде. Без трех священных песнопений, которые от-

теняют ритм вращения деревянного стержня внутри диска, оскорбленный бог не явит лика своего. Пробуждает его слово, а не трение. Он требует славословий. Всё одухотворяется, всё обожествляется, соприкасаясь с его божественной сущностью. Два куска дерева — мужское и женское начало, образующие колыбель его, становятся его отцом и матерью на земле. Трудны и утомительны его роды.

“Агни! Подобно нерожденному ребенку, покоишься ты во чреве матери!” И вот он светает, слабый и бледный в семени искры, и пришествие его приветствуется кликами экстаза. Дрожа, лижет он окружающее его дерево. Сома, которую льют, возбуждает его, и он начинает пылать. Это момент Апофеоза. Еще только что имел он “четыре глаза, чтобы глядеть на тех, что питают его, теперь у него тысяча глаз, чтобы всё видеть и всё охранять”. Это бог с “золотой бородой”, “первосвященник о семи лучах”, “красный герой, который преследует своими стрелами полчища тьмы”. “Истребитель демонов, скрытых в образе ночных животных”, “посредник, который несет к небу молитвы и желания людей”. Владыка миров, он обходит их, как пастырь, считающий стада свои. “О, Агни, все боги для тебя, тобою и через тебя!”.

Но этот бог, безмерно возвеличившийся, умеет нисходить до размеров человека, призвавшего его. Божественный пожар не презирает искры, из которой он вышел. После жертвоприношения, возвращаясь в хижину, в которой он начал быть, Агни снова мирно сияет на пастушеском очаге. Он согревает и освещает семью. Его огонь — это свет, который изгоняет дурные мысли, подобно тому как он отгоняет диких зверей. Эта жизнь под взглядом божественного ока не дозволяет творить злое. Как грешить в том доме, где бдящий бог — гостем? Агни переживает рассеянье арийской расы, и каждое племя, уходя, уносит с собою от священного очага горящую головню и снова раздувает ее на той земле, которую избрало себе.

Ребенок признается отцом своим только после того, как он переносится через огонь. Первая жертва, которая

приносилась пред началом Олимпийских игр, была Очагу, вторая Зевсу. Веста остается августейшей прабабкой римского Олимпа».[16]

Демоны огня и демоны взрыва родственны друг другу. Сущность огня стоит очень близко к сущности взрыва. Огонь—это действие длительное, взрыв — мгновенное: горение и сгорание. Вся вечность огня заключена в одном мгновении взрыва.

Жизнь — это горение.

Но еще точнее: жизнь — это ритмическая последовательность сгораний, то есть взрывов. Биение сердца — это взрывы, а не горение.

Чудовищные демоны, о которых говорит Метерлинк, это раздельные биения какой-то великой космической силы, которую мы можем познать лишь по слабому ее прообразу огня.

Огонь, впившись в толщу звериного однородного человечества, состоявшего из самцов и самок, выплавил из него семью, выявил из самки женщину в ее трех ипостасях — сестры, девушки и матери, огнем скристаллизовалось неприкосновенное жилище человека, из огня, как из семени, расцвела вся наша государственность. Мы привили себе яд огня, и он стал основой всей нашей жизни. Огонь, разъединяющий всё материальное, стал для человека цементом духа.

Взрывчатые вещества пришли как новый огонь. Они плетут свое гнездо в страстях человека: в гневе, в ненависти, в жадности, во властолюбии.

Нет сомнения, что древнее пророчество о том, что европейское человечество будет развеяно в воздухе, может исполниться. И войны и анархии ведут одним путем к исполнению его. Наша древняя, огненная, могучая государственность может не вынести этого нового яда, который устремился на самые слабые и больные органы ее.

Взрывчатые вещества несут с собой страшные нарушения равновесия силы и морали, на котором покоится каждый общественный строй.

Из этих нарушений еще произойдут страшные катастрофы, подобные мировым катаклизмам.

Но с такой же уверенностью можно предсказать, что в следующем цикле человеческого развития взрывчатые вещества заступят древнее место огня, и человечество, возросшее в священном трепете пред судящим оком этих новых сил, создаст новую государственность, иную, чем государственность огня. Этот новый строй будет пронизан ритмическим трепетом сил, его породивших, которые, сбросив свои личины демонов, зримые нами, явят свои строгие божественные лики новой справедливости.

Лиддитные снаряды и динамитные бомбы — это лишь безобразные, хаотические предвестники того будущего священного очага, вокруг которого начнет кристаллизоваться новая семья, новая государственность человечества, идущего вслед за нами.

СИЗЕРАН ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОСТИ
(Robert de La Sizeranne — «Les questions esthétiques contemporaines». Ed. Hachette. Paris. 1904).

ЖЕЛЕЗО В АРХИТЕКТУРЕ

На влажных низменностях Европы, по течениям больших рек кольцеобразными пятнами растут постройки европейца.

В кристаллических недрах городов, в узких каналах улиц нашему глазу важна не форма и законченность отдельного здания, видимого только с одной стороны, но общая масса улицы. Улица — узкий канал, покрытый внизу человеческой слизью, по которому день и ночь неиссякаемый поток жизни то струится мирной толпой, то медленно сочится капля за каплей.

Улица — это нечто цельное, как русло потока. Подчиненная, как русло потока, единому движению, единому водовороту, она отражает на своем дне, пористом от дверей и магазинов, все внутренние струи и направления потока.

Чем архитектура домов проще и однообразнее, чем она меньше бросается в глаза, сливаясь в общую массу, тем в физиономии улицы больше того внутреннего стремления, которое видно на щебенистом дне высохшего потока.

Серое однообразие улиц Парижа, в которых только линии балконов намечают направление и стремление потока, гармонирует с унылой величавостью большого города. Причудливость отдельного здания режет глаза в общей гармонии города[1].

Архитектурные выкрики Берлина делают его невыносимым. У отдельного дома-жилища нет лица. Лицо есть у целой улицы. Это лицо медленно меняется. Узкая улица императорского Рима, стесненная шестиэтажными домами, сохранила свое лицо в старых уличках современной Италии.

Она еще проще и унылее, чем улица Парижа. Старые переулки дореволюционного Парижа с пузатыми домами, которые можно видеть в закоулках около церкви St. Merry, до сих пор сохранили то же лицо, что было у старого Рима.

Но среди этих серых сплошных геологических пород города, в узких полостях площадей и перекрестков вырастают отдельные кристаллы: церкви, театры, памятники.

Только в них сказывается стиль эпохи — ее каприз, ее гримаса, ее любовь к прошлому, то лицо, которое она хотела бы себе сделать.

Не делают ли логической ошибки те, которые говорят о «новом» стиле?

«Нового стиля» не бывает. Стиль бывает всегда старым, потому что, только отойдя на большое расстояние во времени, можно заметить характерные черты эпохи. Стиль — это ряд символов, исчерпывающих для нас содержание эпохи. Наслаждение архитектурой неразрывно связано с историческим воспоминанием.

Для того чтобы рассмотреть архитектурный памятник, так же необходима толща времени, как для того чтобы рассмотреть картину, нужна толща воздуха.

То, что строго соответствовало потребности жизни, для нас в архитектуре является лицом эпохи, то, что было сделано ради эстетики, — ее гримасой.

Время кладет свой налет на памятники. Крылья времени оставляют на всем следы вековой пыли. Пыль — основа всех наших красочных восприятий, символ наших воспоминаний, «patine» веков, мудрость природы, последняя лессировка архитектурного произведения.

Есть две оценки архитектурных памятников: в их прошлом, где форма очищается значением исторического символа, и в настоящем, где форма выступает на первый план и оценивается критерием красоты, т. е. того неопределенного и сложного слитка разных понятий, воспоминаний и привычек, школьной мудрости и прописных истин, который известен под именем эстетики.

Художнику совершенно нечего делать со словом «красота». Это слово для публики. Для художников есть слово «правда», «соответствие», «верность природе», «точная передача», наконец, «целесообразность».

Последнее слово для зодчего самое важное.

Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки: архитектурного памятника как символа, в котором закристаллизовалась эпоха, и архитектурного памятника как воплощения современного понятия красоты[2].

«Привычка еще не закон», говорит он. «Если известная форма, хотя бы и некрасивая, точно соответствует потребностям текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции, то отсюда еще нельзя заключить, что такая форма неизбежно должна быть прекрасна».[3]

Теперь — да. Но в будущем, когда железные дороги станут одним из дорогих детских воспоминаний человечества, именно это соответствие станет ее красотой. Символично и живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью.[4]

«То, что прежде всего производит впечатление на глаз, это элегантность, ритмичность, очертание всего силуэта, то счастливое пятно, которое здание делает на фоне города и неба... Пусть здание будет условно, устарело, экзотично, пусть оно поражает вблизи бедностью профилей, неотчетливостью рельефов, заслоняющих один другой, но если найдено это “счастливое пятно”, то, созерцаемое издали, оно будет как откровение вставать над серым городом. Такова Sacré-Coeur на Монмартре. Редкие проекты подвергались критике более единодушной и более справедливой. Прежде всего, это один купол без “корабля”. Снизу не видно фасада — виден только портик, что дает впечатление большой часовни. Внутри нет света. Снаружи нет теней, выделяющих рельеф. Ничего нет справедливее этих упреков, пока стоишь рядом с колоссом у подножья Монмартра. Но когда видишь его с разных точек Парижа: с авеню Монтень и с улицы Сольферино, с Больших бульваров и с высот Мэдона, это — откровение. Над вершиной города,

вздымающейся пирамидой, над грудами серых домов это только легкое облако, то белое, то фиолетовое, — облако, из которого не лучится гроза, но редко и одиноко падают вздохи колокола».[5]

Переходя к архитектуре из железа, Сизеран говорит:

«Безобразие начинается только там, где есть искание красоты. Дурной вкус подразумевает уже известную изощренность вкуса. Существует известное архитектурное безразличие. Голые стены, расквадратованные одинаковыми окнами, печальны и утомительны, но они не приводят в бешенство, как фасады маленьких театров, обремененные тяжеловесным беспорядком греческих орденов и всеми невоздержанностями Востока. Дурной вкус проявляется только в архитектурных претенциозностях. Если вы мысленно освободите такое здание от разных гипсовых излишеств, сжимая его до простой логики построения, то этим вы уничтожите его безобразие, но еще не сделаете его красивым».[6]

Каждый новый материал, из которого человек начинал складывать свои кристаллические гнезда, наследовал формы, оставленные ему его предшественником как неизбежное историческое наследство. Самые старые памятники Индии воспроизводят в камне бревна и деревянные балюстрады, вплоть до подражания скрепам деревянных пазов. Мебель средневековья и Ренессанса воспроизводит в дереве архитектурные формы камня.

Железо в архитектуре продолжает подражать готовым формам, созданным камнем и деревом.

Сизеран считает железо безличным.

«Железо ничего не диктует художнику. Оно само по себе не обязывает его ни к какому определенному стилю. Архитектура долгие века вырастала, как дерево, на определенной почве, приспособляясь к небу той страны, в которой она родилась. Железо — это Протей среди строительных материалов. Оно всё позволяет и ничего не приказывает. Это триумф научного прогресса и его проклятие. Получив власть над природой, мы потеряли возможность учиться у нее».[7]

Сизеран думает, что железо не может создать нового стиля. Новый стиль можно открыть только в прошлом, когда ясно очертится физиономия эпохи. Для того чтобы сказать новое слово, мы ищем только нового сочетания старых слов. Нет нового стиля, потому что не может быть нового символа, по самому существу символа. То, что может стать символом, становится видимым только на расстоянии долгого времени. Сизеран не видит характера железа, потому что железо нам пока еще говорит сочетаньями старых слов.

Ствол дерева — колонна — для нас привычно была символом силы и опоры.

В железе есть две возможности: железо на камне дает стебель и переносит в мир трав и гибких растительных линий. Железо как скелет здания напоминает скорее внутреннее строение кости. Разрыва с природой в нем может быть меньше, чем в камне. Треугольник, лежащий в основе железных построек, как символ устойчивости и силы не привычен нашему глазу, но он быстро станет символом в области тяжести.

Главным завоеванием, сделанным железом, Сизеран считает мост. «В те времена, когда города, опоясанные их укреплениями, сбивались в кучу, чтобы не терять ни пяди пространства, ползли один на другого, как испуганное стадо овец, каменный мост был улицей, висящей над водой. Мосты были из камня, как и дома, построенные на его устоях. Он был городом между двух городов; на мосту строили лавки, воздвигали часовни; на мосту останавливались, чтобы танцевать, чтобы молиться, чтобы жить, чтобы спать, чтобы умирать. Старый мост походит одновременно и на крепость и на ряд кораблей: крепость — против людей, корабли — против реки. Каждый устой был похож на судно, обращенное носом против течения.

Задача теперешнего моста только соединить две стороны реки. Он сделан из железа, как те поезда, что пробегают по нему.

Старый мост осторожно, шаг за шагом, медленно, как слон, переходил через реку; новый переносится одним прыжком, как скаковая лошадь!»[8]

Но та революция, которую железо успешно выполнило в области моста, не удалась ему в области жилища.

«Сведенная к своему простейшему виду, архитектура есть искусство прежде всего закрыть для себя небо и землю: небо крышей, землю стенами, — и это не для того чтобы скрыть их, но для того чтобы защититься от их изменчивости. И как только эта цель достигнута, архитектура становится искусством открыть изнутри как можно больше простору и земле и небу посредством окон и атриума. Таким образом, архитектура прежде всего крыша и стена и только после этого — окно. Железо — это только опора, но не поддержка».

В железной архитектуре закончилась эволюция окна, и окно поглотило здание.

«Раньше стены делались по необходимости, а пустоты для красоты. Теперь пустоты делаются из необходимости, и стены для красоты. Железо не упрощает архитектуру — оно уничтожает ее. Оно оставляет только пустоты. Конечно, эти пустоты можно заполнить камнем, кирпичом, стеклом, керамикой, но это уже не будет больше архитектурой из железа.

Опали лепные украшения Ренессанса, опали готические растения средневековья, опали амуры, колчаны и безделушки рококо, завяли и опали, как осенние листья. И теперь в этих живых лесах остались только одни голые ветви: ветви железа, которые рисуются одиноко на вечно меняющемся небе».[9]

Железо создало только скелет, кости здания. Но у этого скелета еще нет соответствующего мяса, соответствующей кожи.

Камень и дерево только заменяют, но еще не заполняют этот недостаток.[10]

Архитектура, раньше бывшая в области растительного царства, теперь вместе с железом постепенно переходит к области построения царства животного.[11] Нельзя предвидеть, что именно станет тем телом, которое вырастет на железном скелете, и какую форму примет тогда архитектура. Железобетон — это лишь первая ступень обрастания плотью железных костей.

Но некоторые шаги, которые сделает эволюция современной улицы при помощи железа, — почти очевидны.

Уже теперь все каменные дома новых улиц Парижа опоясаны на высоте четвертого-пятого этажа линиями непрерывных железных балконов. Стоит немного расширить эти балконы и соединить их вместе легкими железными мостами — и физиономия улицы станет другой: пешеходное движение, стесненное и затерянное в глубине улиц-ущелий, перенесется на высоту. Это сразу разрешит вопросы колесного движения и даст городу вид воздушной Венеции. Начавшись в центрах городов в виде непрерывных балконов, эта воздушная сеть тротуаров скоро оставит направление старых улиц и создаст над крышами города новую систему, не совпадающую с нижней так же, как не совпадают каналы и сухопутные пути Венеции. Вопрос о движущихся тротуарах найдет себе гораздо более легкое разрешение там, на высоте, чем в глубине улиц. Эта новая ступень в эволюции города изменит весь общий вид жизни, заставив всё то, что создано для пешехода, — магазин, кафе, рестораны — перенестись в верхние этажи здания. Для красоты города этот переворот может быть только благоприятен. Он не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух. На высоте шестых этажей европеец снова найдет старые улицы города низкого и уютного, не замыкающего неба в длинные зубчатые языки карнизов, улицы, созданные только для пешеходов, как переулки Севильи и каменные коридоры Генуи.

И тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов, тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья.

СОВРЕМЕННАЯ ОДЕЖДА

Сизеран подходит к вопросу о современной одежде со стороны ее применимости к скульптуре.

«Более ста пятнадцати статуй было воздвигнуто во Франции с 1870 по 1885 год. Никогда эта страна еще не бывала охвачена таким желанием “увековечивать”. У скульптуры появился какой-то ужас пустоты. Прежде чем пробита улица, прежде чем насажен сквер, прежде чем выяснилось, найдут ли обитателей новые дома, памятник спроектирован, и все уже знают, какой герой будет прославлен на этом месте. Великих людей понаставили всюду: актеров оттеснили вплоть до загородных скверов, энциклопедистов сажают рядом с бюро омнибусов, социальных реформаторов — у преддверий цирков и на линии внешних бульваров. На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт “Четырем частям света”.[12] Великолепная перспектива Люксембургского фонтана замкнута. Изделие Пеша затмевает произведение Карпо. Мы пресыщены. И всё-таки в каждом Салоне вереницы великих людей, отлитых из гипса, “ждут” момента в свою очередь вступить в храм “бессмертия”».[13]

В этой скульптурной оргии властно выдвигается вопрос о передаче современной одежды.

«Раньше имели смелость одевать героев в тогу или изображать их нагими. Естественная одежда — это кожа, — говорил Дидро, — чем дальше удаляются от этого принципа, тем более грешат против хорошего вкуса».[14]

Поколение, пресыщенное похоронными процессиями Торвальдсена, спросило себя: является ли «нагота» незыблемым законом?[15]

«Заметили, что “Моисей” не был одет согласно канону Поликлета, что “Коллеони” был одет в костюм, совершенно не похожий на тогу. Упоминали Шардена, проникшего в интимную поэзию самых скромных уголков и полезностей семейной жизни. Неужели вы думаете, — писал Планш, — что если бы Рубенс и Ван-Дик вернулись, они бы не сумели найти свою красоту во французском костюме 1831 года?»[16]

Но трудности передачи современной одежды стояли не перед живописцами, а пред скульпторами.

«Не однообразие цвета безобразно в нашей одежде, а геометрическая линия».[17] «В мире линий есть три чудовища, — говорил Делакруа, — прямая, симметрично волнистая и ужаснее всего две параллельных».[18]

«Современный костюм решено было обессмертить. Скульпторы стали подражателями портных. Монмартр и Монпарнас получили образцы из квартала Оперы. Это называли освобождением от академии...»[19]

«Бодэн в сюртуке стоит на баррикаде. Он размахивает цилиндром, фигурирующим тоже на памятнике Виктора Нуара, работы Далу».[20] Припоминающему «июльские дни» Делакруа кажется, что цилиндр стал необходимой эмблемой при изображении великих народных агитаторов нашего времени.[21]

«Быть может, археологи будущего, находя его изображение на статуях всех революционеров, будут искать смысла этого предмета и, не будучи в силах представить себе, что такая вещь могла быть головным убором человека, решат, что это какой-то неведомый снаряд для разрушения».[22]

Ларруме восклицал: «Старые предрассудки побеждены. Наши скульпторы не считают больше необходимым задрапировывать в античные тоги великих людей, носивших современную одежду; они пришли к убеждению, что и современная одежда может иметь свою красоту. Теперь уже никому не придет в голову дикая идея представить Наполеона I с голыми ногами, как это сделал Шодэ для Вандомской колонны, или Расина, задрапированного в шерстяной плащ, как Расин Давида д'Анжэр»*.[23]

И как ответ на это появился «Виктор Гюго» Родена. «Этот художник, такой смелый и такой склонный к новшествам, желая представить двух современников, отказался от современной одежды, как от подвига несовершимого, и одного — Бальзака — закутал широкой драпировкой, с другого — Гюго — сорвал все одежды».[24]

---

* В оригинале — типографская порча текста: «или сын Давида д'Анжэр». Текст исправлен по газетной публикации. (*Ред.*).

Роден вернулся к старому символу — наготе. Для нашего поколения людей нагота перестала быть реальностью, но тем глубже стало ее идейное значение. То, что для античных скульпторов было простым констатированием факта, для нас стало напоминанием, но есть разница между памятником и простым скульптурным наброском, которую Сизеран совсем не оттеняет.

От памятника мы требуем значительности, символа, напоминания. В памятнике нет места аналитической работе, нет места изобретению новых слов. Памятник должен говорить всем и поэтому должен говорить слова великие и простые, вековые слова.

Современная одежда не могла создать вековых слов. Она была слишком мало изучена.

Честное реалистическое изучение Россо[25] и Трубецкого ограничивается набросками и именно поэтому оно имеет такое значение. Из их работы, может, и создастся новый язык, выражающий современную одежду.

Сизеран, говоря об ее изображении, берет только памятники, генуэзское «Campo Santo»[26] с его кошмарами мраморных пиджаков и бронзовых панталон.

Но он очень верно отмечает, что в лучших вещах скульпторы изображали одежду настолько прилипшей к телу, что она уже теряла свою специфическую современность.[27]

«Всё, что можно было найти в аксессуарах современной жизни для того чтобы как-нибудь задрапировать современное платье, было использовано».[28]

То, что Сизеран говорит о современной одежде самой по себе, очень важно. «Прежде всего она однообразна. Она открывает громадные пространства, лишенные света и тени. Там, где человеческий бюст делает выгиб, складку, выпуклость, раскрывает целую систему мускулов, сюртук имеет только один план. Там, где тело говорит — рельеф, глубина, волнистая линия, легкая тень, мускул, там сюртук говорит: цилиндр. Портной выправляет бюст человека и учит природу, что она должна была построить ноги прямолинейно. Современное платье не только прячет человеческие

формы — оно противоречит им. Тога или плащ моделируются на атлете или ораторе и, раз упавши с его плеч, теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру человека: у него есть ноги, руки, шея, он человекоподобен.

Однообразный и искусственный, наш костюм кроме того еще неподвижен».[29]

Пари сумел оживить линии костюма своего «Дантона», что на Сен-Жерменском бульваре, но он достиг этого чудовищным преувеличением жеста.

Однообразная, неподвижная и искусственная, современная одежда представляет явление единственное в летописях одежды. До нее все костюмы, которыми пользовалась скульптура, всё-таки согласовались с пропорциями человеческого тела, подобно Коллеони Верроккио или св. Георгию Донателло, или совершенно не имели пропорций. Самобытность современного костюма в том, что он не моделируется согласно формам тела, как во время Ренессанса, не лишен всякой самостоятельной формы, как древний плащ, но, не будучи пригнан по телу, он человекоподобен по-своему, и если он не дает представления о человеке настоящем, то он дает всё-таки идею какого-то «bonhomme'а»*, нарисованного портным.

В складках тоги всегда живет воспоминание о человеческом теле. Квинтилиан говорит: «Человек в тоге медленно поднимает руку. Это движение создает массу складок, точно движение корабля, оставляющего струю за кормой».[30]

Напротив, если человек в сюртуке подымет руки в два раза выше, нижняя линия фалд даже не дрогнет. Разве около плеча сморщится гусиная лапка, точно маленькая гримаска. Движение под плащом — это камень, брошенный в воду: до самых краев пройдут концентрические содрогания поверхности, оттеняя вызвавший их жест. А движение в современном платье — это камень, падающий на песок.

---

* Чудака *(фр.)*.

Здесь мы касаемся главного закона красоты одежды. Одежда красива постольку, поскольку в ней разоблачается движение тела.

Сюртук не разоблачает тела потому, что он прячет в футляре одного диаметра всё разнообразие естественных пропорций. Он не отражает движения потому, что он сшит так, чтобы избежать каких бы то ни было складок. Нужно глубокое потрясение, чтобы оно чем-нибудь отразилось в костюме современного человека. Он не оттеняет шага, потому что сделан из слишком тяжелого материала, чтобы развеваться, и стянут пуговицами — жандармами современной одежды.

Но не отражая ничего реального, ничего существующего в природе, что же выражает всеми признанный костюм? Очень просто! Он выражает идеал — идеал портного, который его сделал.

Портной настолько же скульптор современного костюма, насколько скульптор — портной драпировок. Костюм сам по себе скверное произведение искусства. Тут нельзя говорить о живом и реальном явлении, которое предстоит воплотить художнику. Дело идет только о воспроизведении «fac-simile» скверного произведения искусства.

Но какой идеал мог создать такую одежду — однообразную, искусственную, невыразительную? Разве не очевидно, что самые недостатки делают его общенародным и что он стал современной одеждой именно потому, что он однообразен и невыразителен, потому что он костюм «равенства»? Именно потому, что он дает один и тот же вид мускулистому торсу и узкой груди, широким плечам и плечам падающим, мощным рукам и дрожащим коленам, именно потому, что он придает людям, совершенно непохожим, общее сходство некрасивости, именно этим он импонирует нашему времени и нашему обществу.

«Фикция “равенства” стала реальностью в нашем костюме».

Так говорит Сизеран.[31]

В жизни нет ничего ужаснее осуществленных идеалов.

Самое понятие «идеала» глубоко противоречит понятию искусства. Это не парадокс.

В душе художника всегда живут два момента, жаждущие воплощения: воспоминание и идеал красоты.

Воспоминание — это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве.[32] Это реальность внешнего мира, прошедшая сквозь призму личности. Тут живая связь, здоровый корень, касающийся своим концом самых чистых и могучих источников жизни. Воспоминание всегда субъективно и оригинально.

Идеал красоты вырастает в нездоровых областях человеческой души, засоренных общими местами, чужими мыслями, моральными учениями, всякими общественными условностями. Идеал по своему смыслу есть нечто пригодное для всех, т. е. безличное, потому что он растет в противоположность воспоминанию в той области мыслей, которая составляет достояние всех.

Этим определяются и два отношения к искусству. Люди поверхностные, практические, чуждые искусству, не носящие в своей душе зерна мудрости, ищут в искусстве идеала и поучения. Они требуют, чтобы им изобразили жизнь так, как им хочется, чтобы она была.

Люди, любящие жизнь во всех ее проявлениях, понимающие, мудрые, ищут воспоминания.

Эпохи великих идеалов были всегда эпохами грубых и варварских форм жизни. В эти эпохи бывают яркие личности, но не бывает истинного индивидуализма. Личность проявляется скорее своей несдержанностью, чем своей силой. Истинные индивидуальности редко оставляют по себе имя. Они чаще целиком переливаются в свое произведение, дотла сгорая в нем, как это было с неведомыми гениями XIII века.

Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни. Они уходили в разные стороны, увлекаемые социальными идеалами века, и забывали, что они только до тех пор могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками, пока через их руки будет проходить весь внешний, материальный мир жизни. Свою

власть они отдали в руки фабрики и иронией истории оказались подчиненными в изображении современной жизни вкусам портных.[33]

Современная одежда не могла не оказать глубоко растлевающего влияния на стыд тела.

В те времена, когда для того чтобы раздеться, было достаточно одного широкого движения руки, не могло существовать стыда тела. Стыд тела теперь не сводится ли почти целиком к стыду раздевания: к этому ряду унизительно-позорных мелких жестов вылезания из своего футляра?[34]

Художникам давно пора оставить абстрактные области «большого искусства» и начать делать искусство в жизни, искусство несравненно «большее» по силе той власти, которую окружающие вещи имеют над человеком.

Художник должен стать заклинателем вещей в современной обстановке.

ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ
Предвестия Великой Революции

Я развернул книгу наугад, и мне раскрылась такая страница: «Весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых весьма немногих избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали эти зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований.

Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать добром, что злом. Не знали, кого обвинять и кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии уже в походе вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех. Но кто и для чего зовет, никто не знал того, и все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что каждый предлагал свои мысли, свои поправки и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на какое-нибудь дело, клялись

не расставаться — но тотчас начинали что-нибудь совершенно новое, иное, чем сейчас сами же предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибло.

Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слыхал их слова и голоса».[1]

Это последняя страница из «Преступления и наказания» — бред Раскольникова в Сибири. Я читал эту страницу много раз и раньше, но теперь мне казалось, что ее никогда раньше не было и она только что выросла в этой книге. Я читал ее другим, которые, я знал, любили эту книгу, и они тоже не могли вспомнить именно этой страницы. Очевидно, глаза наши до нынешних времен скользили по этим строкам, не видя их.

Только дыхание ужаса революции выявило их для нас, как прикосновение огня обнаруживает бледные буквы, написанные химическими чернилами на белом листе бумаги.

Оно было написано ровно сорок лет тому назад — это апокалипсическое видение, в котором уже есть всё, что совершается, и много того, чему еще суждено исполниться.

Души пророков похожи на темные анфилады подземных зал, в которых живет эхо голосов, звучащих неизвестно где, и шелесты шагов, идущих неизвестно откуда. Они могут быть близко, могут быть далеко. Предчувствие лишено перспективы. Никогда нельзя определить его направления, его близости.

Толща времени, подобно туману, делает предметы и события грандиознее и расплывчатее.

Поэтому часто бывает, что ураган, притаившийся на пути одного народа, для провидцев этого народа представляется событием мировым, а не национальным, и наступление частичной катастрофы кажется наступающим концом мира.

Наиболее яркий пример такого предчувствия — это всеобщее ожидание конца мира в третьем и четвертом веке христианской эры, которое разрешилось падением Римской империи.

С пророчеством Достоевского хочется сопоставить пророчество св. Киприана, писавшего в конце третьего века:

«Мир близится к концу. Это не старость, это признак надвигающейся смерти... Человек старится и умирает. Так же и мир должен умереть. Все знаки свидетельствуют о том, что земля близится ко времени своего распадения.

Зимою дождь не оживляет семян, лето не дает тепла, чтобы созреть плодам. Весна потеряла свое прежнее обаяние. Осень — свое плодородие. Мраморные каменоломни и золотые рудники истощаются, источники воды пересыхают.

Дети рождаются лысыми. Жизнь не кончается старостью, она начинается усталостью. Растет безлюдие. Земля без пахарей, на морях только изредка проходят корабли, нивы пустынны. И в нравах тот же упадок. Нет больше невинности, нет справедливости, нет дружбы. Уровень знаний понижается. Лучи солнца бледны и не дают тепла. Луна незаметно уменьшается и скоро исчезнет совершенно; деревья, которые радовали нас своей зеленью и плодами, засыхают. И не ждите, что бедствия, истязающие народы, уменьшатся. Они будут расти и множиться до дня последнего суда».[2]

Другой отец церкви, Лактанций, еще законченнее выражает то же настроение:

«Мир подходит к концу. Зло царит в мире. А между тем то, что теперь, это еще золотой век, сравнительно с тем, что будет: исчезнет всякий закон, всякая вера, всякий мир, всякий стыд, всякая правда.

Меч пройдет по миру и пожнет жатву. Имя Рима будет стерто с лица земли. Ужас меня охватывает, когда я говорю это, но я говорю, потому что так будет; снова власть вернется на Восток, Азия снова будет править, а Европа будет рабой.

И придут времена ужаса. И не будет таких, кому мила жизнь. Города будут разрушены до самого основания, ог-

нем и мечом, землетрясениями, наводнениями... Земля не даст плодов своих человеку... Животные станут умирать».[3]

Лактанций заканчивает картину распадения мира пришествием Антихриста и трубой Архангела, призывающей всех на Страшный суд.

Слова Лактанция об Азии и новом порабощении Запада невольно вызывают на память пророческие слова Владимира Соловьева о том, что всемирная история внутренно окончилась. «Историческая драма сыграна, и остался еще один эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться на пять актов. Но содержание их, в существе дела, заранее известно».[4]

И еще поразительнее эти слова в его стихотворении «Панмонголизм», написанном осенью 1894 года.

Панмонголизм. Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предчувствием великой
Судьбины Божией полно.
Когда в растленной Византии
Остыл Божественный Алтарь
И отреклися от Мессии
Народ и князь, иерей и Царь,
Тогда поднялся от Востока
Народ безвестный и чужой,
И под ударом тяжким Рока
Во прах склонился Рим второй.
Судьбою древней Византии
Мы научиться не хотим,
И всё твердят льстецы России:
Ты третий Рим, ты третий Рим!
Ну что ж, орудий Божьей кары
Запас еще не истощен...
Готовит новые удары
Рой пробудившихся племен.
От вод Малайи до Алтая
Вожди с восточных островов

У стен восставшего Китая
Собрали тьмы своих полков.
Как саранча, неисчислимы,
И ненасытны, как она,
Нездешней силою хранимы,
Идут на Север племена.
О, Русь, забудь былую славу —
Орел Двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.
Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть,
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть.[5]

Сравнивая страницу Достоевского со словами Лактанция и св. Киприана, так близко подходящими друг к другу по стилю, замечаешь одну существенную разницу.

У всех троих есть яркое и вполне определенное чувство приближающейся катастрофы, но африканский ритор Лактанций говорит о моральном падении мира и о политическом торжестве Азии, совпадая в этом с Вл. Соловьевым, св. Киприан говорит о старости мира и с ужасом видит, что лучи солнца бледнеют и размеры луны уменьшаются, но оба они остаются в области физической природы, и Страшный суд, которого они ждут, кажется для нас теперь только отчетом, который греко-римская культура готовилась дать перед Всемирной Историей.

Между тем в словах Достоевского чувствуется приближение катастрофы иного рода, — катастрофы психологической, которая всё потрясение переносит из внешнего мира в душу человека.

«Обезьяна сошла с ума и стала человеком».[6]

Следующий день начнется, когда человек сойдет с ума и станет Богом.

В пророчестве Достоевского чувствуется именно эта катастрофа: новое крещение человечества огнем безумия, ог-

нем св. Духа. Нынешнее человечество должно погибнуть в этом огне, и спасутся только те немногие, которые пройдут сквозь это безумие невредимыми — «чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю. Но никто и нигде не видел этих людей, никто не слыхал их слова и голоса».

У хилиастов[7] третьего века конец мира, у Достоевского безумие с надеждой новой зари за гранью безумия.

Как сонное видение преувеличивает и преображает в грандиозную и трагическую картину случайное внешнее явление, дошедшее до мозга спящего, так душа, полная пророческими гулами и голосами, преображает первые признаки падения греко-римской культуры в дряхлость всего мира и в наступление Страшного суда, а приближение Великой Революции разоблачает тайны последнего и величайшего безумия человечества, которое, действительно, говоря словами Вл. Соловьева, «закончит магистраль Всемирной Истории».

Для того чтобы понять и разобрать пророчество раньше его осуществления, нужно не меньшее откровение, чем для того, чтобы написать его.

Только времена, надвигаясь и множа факты, дают ключ к пониманию смутных слов старых предвидений, опрозрачивая образы и выявляя понятия в невнятных рунах прошлого.

Нужно самому быть пророком для того, чтобы понять и принять пророчество до его исполнения. Пророчество Достоевского оставалось для нас невнятным, пока мы не ступили на самый порог ужаса.

Пророчества почти всегда бессознательны. Очень редко они бывают пророчествами знания, немного чаще встречаются пророчества глаза — видения, и на каждом шагу мы имеем дело с пророчествами чувства — так называемыми предчувствиями.

Пророчества глаза и пророчества знания совершенно не войдут в нашу тему, относясь по самому своему существу к другой области.

У человека есть две возможности бессознательного предчувствия: страх и желание.

Это два органа, два щупальца, которыми он осязает дорогу перед собою.

Мы имеем с ними дело во всех обстоятельствах обыденной жизни и потому не обращаем внимания на их сущность. Между тем все наши отношения с будущим исчерпываются этими двумя органами восприятия, по существу своему диаметрально противоположными.

Желание и страх являются двумя формами одного и того же чувства предвиденья и выражают наши различные отношения к наступающему.

Страх — это чувство пустоты, неизвестности — «horror vacui»*. Желание — это чувство полноты.

Самое чувство в своем существе еще не познано нами. Мы знаем его только в его крайних проявлениях. В своем наиболее чистом виде мы можем наблюдать это чувство в моменты ожидания, когда весь организм бывает охвачен тем особенным нервным волнением, в котором нельзя отличить стихии страха от стихии желания.

Без сомнения, наше чувство будущего, подобное памяти — чувству прошлого, возникает именно в том промежуточном пространстве — между страхом и желанием. И оно уже есть в нас отчасти. Только для памяти мозг выработал себе двойную перспективу: хронологию и закон причинности, в то время как в области предвидения такого чувства еще нет.

В слове «Революция» соединяется много понятий, но когда мы называем Великую Революцию, то, кроме политического и социального переворота, мы всегда подразумеваем еще громадный духовный кризис, психологическое потрясение целой нации.

В жизни человека есть незыблемые моменты, неизменные жесты и слова, которые повторяются в каждой жизни

---

* Ужас пустоты (*лат.*).

с ненарушимым постоянством: смерть, любовь, самопожертвование.

И именно в эти моменты никто не видит и не чувствует их повторяемости: для каждого, переживающего их, они кажутся совершенно новыми, единственными, доселе никогда не бывавшими на земле.

Подобными моментами в жизни народов бывают Революции.

С неизменной последовательностью проходят они одни и те же стадии: идеальных порывов, правоустановлений и зверств — вечно повторяющие одну и ту же трагическую маску безумия и всегда захватывающие и новые для переживающих их.

Революции — эти биения кармического сердца — идут ритмическими скачками и представляют непрерывную пульсацию катастроф и мировых переворотов.

Духовный кризис наций, который является неизбежным бичом в руке каждой из Великих Революций, — это кризис идеи справедливости.

Идея справедливости — самая жестокая и самая цепкая из всех идей, овладевавших когда-либо человеческим мозгом.

Когда она вселяется в сердца и мутит взгляд человека, то люди начинают убивать друг друга.

Самые мягкие сердца она обращает в стальной клинок и самых чувствительных людей заставляет совершать зверства.

Она несет с собой моральное безумие, и Брут, приказывающий казнить своих сыновей, верит в то, что он совершает подвиг добродетели.

Кризисы идеи справедливости называются Великими Революциями.

Анатоль Франс говорит с горькой иронией:

«Робеспьер был оптимист и верил в добродетель. Государственные люди, обладающие характером подобного рода, приносят всяческое зло, на какое они способны.

Если уж браться управлять людьми, то не надо терять из виду, что они просто испорченные обезьяны. Только под

этим условием можно стать человечным и добрым политическим деятелем.

Безумие революции было в том, что она хотела восстановить добродетель на земле.

А когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех. Робеспьер верил в добродетель: он создал Террор. Марат верил в справедливость; он требовал двухсот тысяч голов».[8]

Кабанэс в любопытной книге о революционных неврозах говорит:

«Голод создавал болезни. Но и зрелище голода создало болезнь, новую, свойственную только этому времени — "бешенство сострадания". Человечество отчаянно взывало к бесчеловечью, к самой смерти — великому врачу, который, казалось, мог исцелить все болезни мира. Марат, которому постоянно делали кровопускания и который всюду видел только кровь, был неумолимым филантропом. Шалье — святой Террора, жестокость которого была вся в словах, но который носил в сердце невыразимую жалость ко всем страдающим, ужаснул мир пароксизмом своего бешенства».[9]

Человечество в своем совершенствовании должно пройти сквозь идею справедливости, как сквозь очистительный огонь.

Прежде чем прийти к полному и безусловному оправданию мира («мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить!»[10]), надо пройти под лезвием меча, рассекающего всё видимое, всё познаваемое на добро и зло, правду и ложь, справедливость и насилие.

У статуи Справедливости в руках меч.

У статуи Справедливости глаза всегда завязаны, а одна чашка весов всегда опущена!

Пароксизм идеи справедливости, это — безумие революций.

В гармонии мира страшны не те казни, не те убийства, которые совершаются во имя злобы, во имя личной мести, во имя стихийного звериного чувства, а те, которые совершаются во имя любви к человечеству и к человеку.

Только пароксизм любви может создать инквизицию, религиозные войны и террор.

И любовь страшнее и разрушительнее ненависти, потому что ненависть только тень любви, потому что ненависть только огненный цветок, распускающийся на дереве любви, на неопалимой купине человечества.

Безумие в том, что палач Марат и мученица Шарлотта Корде с одним и тем же сознанием подвига хотели восстановить добродетель и справедливость на земле.

Сентябрьские убийцы во время Французской революции, убивая заключенных в тюрьмах аристократов, верили, что они совершают таинство священного очищения нации.

2 сентября во дворе Аббеи[11], когда уже лежали груды трупов один на другом, произошло движение среди присутствующих, потому что кто-то сказал:

«Надо пустить детей посмотреть».

Революция повторяла слова Христа: «Пустите ко мне малых сих».[12]

«Да, да, верно!» — раздались голоса, и каждый посторонился, чтобы дать место ребенку.

Чем человек чувствительнее и честнее, тем кризис идеи справедливости сказывается в нем с большей силой и нетерпимостью.

Робеспьер, Кутон, Марат, Сен-Жюст по своему существу сентиментальны и чувствительны.

Робеспьер, когда еще до революции был судьей в городе Аррасе, предпочел отказаться от должности, чем скрепить своей подписью представленный ему смертный приговор.

Кутон плакал над смертью канарейки.

«Jean-Pierre Marat était très doux»*, — гласит стих Верлэна.[13] Сен-Жюст написал в своем дневнике:

«Очевидно, Господу угодно было кинуть меня в среду этих извращенных, чтобы я, как меч, покарал их».

* «Жан-Пьер <sic!> Марат был весьма мягок» (*фр.*).

Генрих Гейне в своей «Истории религии и философии в Германии» сравнивает Эммануила Канта с Максимилианом Робеспьером:

«И в Канте и в Робеспьере в наивысшей степени было воплощено мещанство: природою им обоим суждено было взвешивать сахар и кофе, но судьбе угодно было поручить им иное, и одному на чашу весов она возложила короля, а другому Бога... И оба взвесили честно».[14]

Гейне совершенно прав, называя Робеспьера мещанином. Справедливость Робеспьера — справедливость во имя государственности, т. е. справедливость мещанская, справедливость бюргера, горожанина, справедливость, которая лежит в наше время в основе всех установлений государственного порядка. Он сам косвенно признался в этом словами:

«Идея высшего существа и бессмертие души — это постоянное напоминание о справедливости; поэтому она социальна и достойна республики».[15]

Справедливостью во имя божественного установления была и справедливость старого режима, но Робеспьер справедливость поставил выше божества и этим сделал ее мещанской.

У Марата и у сентябрьских убийц была справедливость самая непоследовательная, так как ее критерием служит личная страсть.

Справедливость Дантона — справедливость во имя родины — «Родина в опасности!» — справедливость жестокая, но целесообразная, смягченная добродушием сильного зверя.

Справедливость жирондистов — справедливость во имя человечности, обманчивая справедливость Руссо.

«Бедный, великий Жан-Жак! — говорит А. Франс. — Он встревожил мир. Он сказал матерям: "кормите сами своих детей", и молодые женщины стали кормилицами, и художники стали изображать знатных дам, кормящих грудью своего ребенка.

Он сказал людям: "Люди рождены добрыми и счастливыми, а общество сделало их несчастными и злыми. Они

найдут свое прежнее счастье, возвратясь к природе". Тогда королевы сделались пастушками, министры — философами, законодатели провозгласили права человека, а народ, добрый по природе своей, в течение трех дней резал заключенных в тюрьмах!»

Но самая страшная справедливость — справедливость Сен-Жюста — справедливость во имя справедливости. Справедливость, висящая среди мира, как огненный меч гневного серафима, прообраз Страшного суда, всеиспепеляющее пламя абсолютного морального чувства разгневанного божества, не нашедшего оправдания миру.

«Господу было угодно кинуть меня в круг этих извращенных, чтобы я, как меч, покарал их».

Сен-Жюст — воплощение абсолютной идеи справедливости, которая в самом звуке его имени отметила свое появление на земле.

Безумие отдельных лиц ищет оправдания своей справедливости в высшей и неоспоримой идее, но неоспоримые идеи, сталкиваясь в водовороте жизни, производят разрушительные взрывы.

Отдельные безумия находят свое успокоение только в законе — безумии объективном, которое является равнодействующим всех безумий.

«В демократии народ подчинен своей собственной воле, а это очень тяжелый вид рабства. В действительности народ настолько же чужд и враждебен своей собственной воле, насколько он чужд воле своего царя, так как общая воля или совсем отсутствует, или присутствует очень мало в воле отдельного человека, который, однако, испытывает это противоречие во всей его целости» (А. Франс).[16]

Почему же ни Робеспьер, ни Сен-Жюст, в руках которых была вся власть, не дали Европе того закона, который она, спустя несколько лет, приняла из рук Наполеона?

Они были тверже и чище его, подобные двум архангелам ужаса, стоящим у врат нового мира.

У них не было минут слабостей, нерешимости, отчаяния и даже простой боязни, как в жизни Наполеона.

Власть Наполеона в том, что он пришел во имя свое и дал закон во имя свое, тогда как Робеспьер хотел дать закон во имя республики-государства, а Сен-Жюст во имя справедливости. И тайна власти Наполеона в том, что он смотрел на людей, как на «испорченных обезьян».

Санкция закона — в имени, от которого он исходит, будь это закон от Иеговы или закон от Наполеона.

Во имя безымянной идеи нет закона, будь это непорочная идея самой справедливости или успокаивающая идея государства — мещанства.

Закон Наполеона и был законом мещанства, но он не был дан во имя мещанства, а во имя законодателя.

Русская революция — это только один частичный кризис, который в душе Достоевского выявил тайны последнего и величайшего безумия человеческого рода, который погибнет весь в этих моральных конвульсиях, кроме тех немногих избранных, которым предназначено начать новый род людей, новую жизнь, обновить и очистить землю, перенести внешний закон внутрь человеческой души.

Тогда нынешнее — звериное сознание общественного организма, которое ниже нашего личного сознания, станет равным ему и тождественным.

Но прежде чем человечество придет к этому полному и безусловному единству личности и общества, надо до самого конца пройти времена безумия. Надо всё видимое, всё познаваемое рассечь лезвием меча на добро и зло, правду и ложь.

Страшны стихийные предвестия этих моральных пароксизмов. Конвульсивный ужас бежит и кривляется, оповещая об их наступлении.

Во Франции наступление Великой Революции пробудило панический ужас, спавший в утробе средневековья.

«Нервность населения была так велика, — говорит Тэн, — что достаточно было маленькой девочке встретить вечером около деревни двух незнакомых людей, чтобы це-

лые округа начинали бросать свои жилища и спасаться в леса, унося с собой свои пожитки».[17]

Это были первые предвестия террора.

Этот ужас не всегда переходит в убийства.

Эпидемия ужаса тысячного года вылилась не в убийства, а в мистицизм.

Страх — это скачок в бессознательное. Если энергии взрыва нет места вверх, он производит разрушение на земле. В то время Франция была полна бродяг и нищих. Разрушение замков еще не начиналось. Но эти босяки и хулиганы уже осмелели от парижских событий. Они были «Черной сотней», наводящей ужас. Они жгли хлеб и вытравляли посевы.

«Центр Франции был потрясен эпидемией, которой дали имя “Великого Страха”. В каждом городе она начиналась одинаковым образом, Вечером начинали циркулировать слухи: говорилось о приближении нескольких тысяч разбойников, вооруженных с ног до головы, которые истребляли всё на своем пути, оставляя за собой только пожары и развалины. Слухи росли, подобно грозовому облаку; самые храбрые бывали захвачены. Прибегал в город человек и рассказывал, что он видел собственными глазами облако пыли, поднятое наступающим войском. Другой слышал, как били в набат в соседнем селении. Сомнений больше не оставалось. Через какой-нибудь час или меньше город будет разграблен.

И рабочие и мещане хватались за оружие: ружья, штыки, пики, топоры, рабочие инструменты — всё отбиралось для вооружения. Являлась импровизированная милиция. Самые смелые уходили из города в поиски, навстречу неприятелю.

Вернутся ли они?

В ожидании женщины прятали драгоценные вещи, трепетали за своих детей... Проходит час... два... Смертельное томление! Наступает ночь, увеличивая ужас. Ходят патрули. На перекрестках горят факелы.

Между тем крестьяне, гонимые ужасом, бегут в город и волокут с собой свои пожитки.

Но вот возвращаются разведчики. Они не нашли ни одного разбойника. Страх уменьшается. Через несколько дней он разрешается всеобщим хохотом.

Овернь, Бурбоне, Лимузен, Форес были один за другим охвачены этой странной паникой. Эпидемия шла с северо-запада на юго-восток. Она отразилась тоже, но с меньшей силой и правильностью, в Дофинэ, в Эльзасе, во Франш-Конте, в Нормандии и в Бретани. В Париже такая паника была в ночь на 17 июля 1789 года, через три дня после взятия Бастилии. Главные моменты развития этой эпидемии — конец июля и начало августа 1789 года»*.[18]

Уже с половины XVIII века во Франции ожидали пришествия Революции, повсеместно, всенародно, безуслóвно, почти с такой же напряженностью, как человечество ожидало светопреставления в конце десятого века.

Во Франции, как и в России, было больше всего пророков желания — этих «Женщин из Магдалы», ожидающих под раскаленным зноем пустыни пришествия Мессии. Они все измучены и сожжены ожиданием и страстью. Революция сразу сжигает их. Они гибнут в ее пламени, радостные и счастливые. Они ждут ее дуновения, и, когда губы мятежа прикоснутся к их лбу, — им больше нечего делать на земле. Они ждут только одного поцелуя и не переживают страстности первого прикосновения.

Среди Сивилл Революции есть две фигуры библейского прозрения и пафоса: маркиз Мирабо — отец Великого Мирабо, друг людей, «Ami des hommes», заточавший в тюрьму своих детей[19], и Казотт.

Они боялись революции и ненавидели ее и поэтому видели дальше других. Их предчувствие — предчувствие ужаса. Маркиз Мирабо был один из тех, которые наиболее четко

---

* D-r Cabanès. Les névroses révolutionnaires.

видели приближение тучи, хотя и туманно сознавали, какие молнии она несет в себе.

Вся его ненависть к сыну, порывистая и страстная, неожиданно освещаемая ярыми молниями любви и удивления перед его гениальностью, — вся эта ненависть — уже пророчество.

В его письмах есть такие неожиданные прозрения и вспышки, что для его ненависти чувствуются другие, более властные причины, чем скупость и искажение родительского чувства.

У него прорываются иногда такие фразы: «Время людей, подобных моему сыну, приближается гигантскими шагами, потому что в настоящее время нет женщины, которая не носила бы во чреве своем будущего Артевельда или Мазаньелло[20]».

А иногда он восклицает с дьявольской гордостью: «Уже в течение пятисот лет мир терпит Мирабо, которые никогда не были, как остальные люди. Стерпит он и этого, и сын мой — я ручаюсь за него — не уронит нашего имени».

Старый лев чувствовал, что он породил дракона, дышащего пламенем.

Всё время кажется, что он говорит не о своем сыне, а о наступающей Революции.

В самом преследовании сына, в этом неотступном желании маньяка запереть его в тюрьму *«навсегда»* чувствуется, что он обращается не к сыну, а к чему-то более грозному, к какой-то стихии, которая поглотит всё, если он не обуздает ее.

Это внезапное прозрение старого режима — яркое, гениальное, от которого приподымаются волосы на голове. Это — Валаам, прорицающий против своей воли среди всеобщей слепоты.

В то время, когда граф д'Артуа (Карл X) протежировал Марата, герцог Орлеанский — Бриссо[21], каноники Лаонского собора воспитывали Камиля Демулена[22], а Сан-Ваатский Аббат — Робеспьера, Конде покровительствовал Шамфору[23], сестры Короля — Бомарше, m-me де Жанлис —

Шодерлос де Лакло[24], Кардинал де Тенсен — Мабли, — маркиз Мирабо одиноко стоит со своей неутолимой ненавистью к своему родному сыну.

Казотта[25] хочется поставить рядом с маркизом Мирабо, потому что и для него революция была не вожделенным освобождением, а надвигавшимся ужасом.

В годы перед Революцией он почти безвыездно жил в провинции, вдали от Парижа, в глубине своей семьи. Он весь захвачен, заворожен глазами приближающегося чудовища, которое должно поглотить самое дорогое для него на земле — короля и церковь. И он кричит о надвигающейся опасности и борется с ползущей лавиной, ясно зная, что будет раздавлен и уничтожен. Он вызывает духов, он хочет сделать Контрреволюцию при помощи мертвецов. Он посылает своего сына к королю, которого везут из Варенна[26], и тому удается спасти дофина, затерявшегося в толпе. Перед праздником Федерации на Марсовом поле[27] его сын произносит по его поручению заклятия около Алтаря Отечества, чтобы поставить Марсово поле под особое покровительство ангелов. Сын доносит отцу, что, когда толпа танцевала карманьолу около Тюильри и он произнес заклятие, то руки сами собой опустились и танец расстроился.

Ла Гарп[28], известный историк и член Французской академии, в котором Террор произвел глубокий религиозный кризис и который стал мистиком по выходе из революционной тюрьмы, сохранил рассказ об одном из предсказаний Казотта.

«Это было в начале 1788 года[29]. Мы были на ужине у одного из наших коллег по Академии Duc de Nivernais[30], важного вельможи и весьма умного человека. Общество было очень многочисленно и весьма разнообразно. Тут были аристократы, придворные, академики, ученые... Ужин был роскошен, как обыкновенно. За десертом мальвазия придала всеобщему веселью еще тот характер свободной распущенности, при которой не всегда сохраняется подобающий

тон. Был именно тот момент, когда всё кажется дозволенным, что может вызвать смех.

Шамфор прочел одну из своих вольных и безбожных сказок, и знатные дамы слушали его и не закрывались веерами.

Потом начался целый поток насмешек над религией. Один цитировал из "Девственницы" Вольтера[31], другой припоминал эти "философские" стихи Дидро:

И на кишках последнего попа
Удавим последнего короля, [32]

которые встретились общими рукоплесканиями.

Третий подымается с полным стаканом вина:

"Да, господа, я так же уверен в том, что Бога нет, как и в том, что Гомер просто старый дурак".

И действительно, он был уверен в том и в другом. И тогда стали говорить о Боге и о Гомере, и собеседники хорошо отделали и того и другого.

Разговор становился более серьезным, и все в восторге говорят о той революции, которую произвел Вольтер и которая одна уже дает ему права на бессмертную славу.

"Он дал тон всему веку и заставил читать себя в передней так же, как и в гостиной".

Один из собутыльников рассказал нам, надрываясь от смеха, что его парикмахер сказал ему, пудря его голову:

"Видите ли, сударь, какой я ни есть несчастный цирюльник, религии у меня не больше, чем у всякого другого".

Все единогласно утверждают, что революция не замедлит совершиться, что необходимо, чтобы суеверие и фанатизм уступили, наконец, место философии, и начинают подсчитывать приблизительно возможное время ее наступления и кто из собравшегося здесь общества еще сможет увидеть царство разума.

Самые старые жалуются, что им не дожить до этого; молодые радуются более чем возможной надежде увидеть его, и все поздравляют Академию, которая подготовила

“великое дело” и была центром, главой, главным двигателем освобождения мысли.

Только один из гостей совершенно не принимал участия в общем веселье и даже втихомолку уронил несколько сарказмов по поводу нашего наивного энтузиазма. Это был Казотт, человек весьма любезный и оригинальный, но, к сожалению, слишком увлеченный грезами иллюминатов[33]. Он просит слова и глубоко серьезным голосом говорит:

“Господа! Вы будете удовлетворены. Вы увидите все *эту Великую, эту Прекрасную Революцию,* которой вы так ожидаете. Вы ведь знаете — я немного пророк; и я повторяю вам: вы все увидите ее”.

Ему отвечают обычным припевом:

“Для этого не надо быть большим пророком”.

— Пусть так. Но, может быть, надо быть даже немного больше, чем пророком, для того чтобы сказать вам то, что мне надо сказать. Знаете ли вы, какие непосредственные следствия будет иметь эта *Революция* для каждого из вас, собравшихся здесь?

“Что же? посмотрим”, — сказал Кондорсэ[34] со своим надменным видом и презрительным смехом: “Философу всегда бывает приятно встретиться с пророком”.

— Вы, Monsieur Кондорсэ, — вы умрете на полу темницы; вы умрете от яда, чтоб избежать руки палача, от яда, который вы будете всегда носить с собой, — в те счастливые времена.

Сперва полное недоумение, но потом все вспоминают, что милый Казотт способен грезить наяву, и все добродушно смеются.

“Monsieur Казотт, сказка, которую вы здесь нам рассказываете, далеко не так забавна, как ваш «Влюбленный дьявол». Но какой дьявол вплел в вашу историю эту *темницу, яд, палачей?* Что же общего имеет это с философией и царством разума?”.

— Это совершится именно так, как я говорю вам. И с вами так поступят. Во имя философии, человечества, сво-

боды и именно при царстве Разума. И это будет, действительно, *царство Разума,* потому что Разуму будут тогда посвящены храмы, и во всей Франции тогда даже и не будет иных храмов, кроме *храмов Разума.*

— Только я клянусь, — сказал Шамфор со своей саркастической улыбкой, — что вы-то уж не будете одним из жрецов в этих храмах.

— О, я надеюсь. Но вы, monsieur Шамфор, который был бы вполне достоин быть одним из первосвященников, вы разрежете себе жилы двадцатью двумя ударами бритвы и тем не менее умрете только много месяцев спустя.

Все снова переглядываются и смеются.

— Вы, monsieur Вик д'Азир, вы сами не вскроете себе жил; но после шести кровопусканий в один день и после припадка подагры вы умрете в ту же ночь.

Вы, monsieur Николаи[35], — вы умрете на эшафоте, — вы, — monsieur Бальи[36], — на эшафоте; вы, monsieur Мальзерб[37], — на эшафоте...

— Ну, слава Богу, — говорит Руше,[38] — кажется, monsieur Казотт рассержен только на Академию. Он устраивает страшную резню, а я — хвала небу!..

— Вы! Вы умрете также на эшафоте.

— О! да он решил всех нас перебить, — кричат со всех сторон.

— Не я судил так...

— Ну, в таком случае мы будем под игом турок или татар...

— Нисколько... Я вам сказал — вами будет править одна *Философия,* один *Разум.*

Те, кто с вами будут поступать так, — все они будут философами, и в устах их будут звучать те же слова, те же фразы, что вы говорите здесь, они будут повторять ваши афоризмы и цитировать, как и вы, стихи из Дидро и из "Pucelle".

Присутствовавшие шептали друг другу на ухо:

"Разве вы не видите, что это сумасшедший? (так как он всё время сохранял полную серьезность).

— Разве вы не видите, что он смеется? Ведь вы знаете, что он всегда вводит фантастический элемент в свои шутки".

— О! да, — подхватил Шамфор, — но фантастика его не очень-то весела. Он только и думает, что о виселицах. И когда всё это произойдет?

— Шести лет не пройдет, как всё, о чем я говорю вам, будет совершено.

— Вот это действительно чудеса, — сказал Ла Гарп. — А меня вы совсем оставили в стороне?

— С вами случится чудо, почти настолько же невероятное, как и все остальные. Вы станете христианином и мистиком.

Крики изумления.

— О! — говорит Шамфор, — теперь я спокоен. Если всем нам суждено погибнуть только тогда, когда Ла Гарп обратится в христианство, то мы бессмертны.

— Вот поэтому-то, — говорит герцогиня де Граммон,[39] — мы, женщины, — мы гораздо более счастливы, потому что с нами не считаются в революциях. Когда я говорю: не считаются, это вовсе не значит, что мы не принимаем никакого участия, но нас не трогают, наш пол...

— Ваш пол, mesdames, на этот раз он не защитит вас, и вы хорошо сделаете, если не будете ни во что вмешиваться. С вами будут обращаться, как с мужчинами, не делая никакой разницы.

— Что вы нам рассказываете, monsieur Казотт? Вы пророчите нам о конце мира?

— Этого я не знаю. Но что я знаю очень хорошо, это то, что вы, герцогиня, вы будете возведены на эшафот. — Вы и много других дам вместе с вами. Вас будут везти в телеге с руками, связанными за спиной.

— О! я надеюсь, что в этом случае эта телега будет обтянута черным трауром.

— О! нет. И самые знатные дамы так же, как и вы, будут в телеге и с руками, связанными за спиной.

— Еще более знатные дамы! Что же, принцессы крови?

— И более...

Здесь заметное волнение пробежало по зале, и лицо хозяина дома нахмурилось. Все начали находить, что шутка зашла слишком далеко.

Madame де Граммон, чтобы разогнать неприятное впечатление, не настаивала на последнем вопросе и сказала шутливым тоном:

“Но вы мне оставляете, по крайней мере, исповедника?”

— О! нет, вы будете лишены этого. И вы, и другие. Последний из казнимых, которому будет оказана эта милость, это...

Он замолчал на мгновенье.

— Ну, кто же этот счастливый смертный, который будет иметь эту прерогативу?

— Эта прерогатива будет последней из всех, которые у него были, и это будет король Франции.

Хозяин дома встал с места, и все гости вместе с ним. Он направился к Казотту и сказал внушительно:

“Мой милый monsieur Казотт, прекратим эти мрачные шутки; вы завели их слишком далеко и компрометируете ими и общество, в котором вы находитесь, и вас самих”.

Казотт, ничего не отвечая, хотел уйти, когда m-me де Граммон, которая всё время хотела обратить всё в шутку, подошла к нему:

— Вы, г-н Пророк, предсказали всем нам наше будущее, но что же вы ничего не сказали о самом себе!

Несколько минут он стоял молча с опущенными глазами.

— Читали вы про осаду Иерусалима у Иосифа Флавия?[40]

— Разумеется. Кто же этого не читал? Но говорите, пожалуйста, так, как будто мы этого не читали.

— Так вот видите, — во время этой осады один человек в течение семи дней ходил по стенам города на виду осажденных и осаждающих и восклицал: “Горе Иерусалиму! Горе мне!”. И в это время он был поражен громадным камнем, пущенным из осадной машины.

Сказав это, Казотт поклонился и вышел».

Казотт предчувствовал свою собственную казнь. Когда после взятия Тюильри, 10 августа[41], были найдены его письма к королю, он был арестован вместе со своей дочерью Елизаветой, служившей ему секретарем, и заключен в тюрьму Аббеи, где произошли несколько дней спустя сентябрьские убийства. Он был один из немногих, которых пощадил страшный революционный трибунал Майара. Когда друзья Казотта поздравляли его, то он ответил:

«Я буду казнен через несколько дней».

Он был снова арестован и 24 сентября приговорен к смерти. Председатель революционного трибунала почтил его напутственной речью, что не было в обычае революционных судов:

«Сердце твое не было достаточно широко, чтобы почувствовать святое веяние свободы, но ты доказал, что ради своих убеждений ты можешь пожертвовать жизнью.

Твои равные выслушали тебя, и твои равные осудили тебя. Суд их так же чист, как и совесть. Это мгновение не должно устрашить человека, подобного тебе. Родина плачет даже над гибелью тех, кто хотел растерзать ее...

Ты был человек, христианин, философ, посвященный, умей же умереть, как мужчина и как христианин, — это всё, что родина еще может ждать от тебя».

Несравненно менее сознательны были предчувствия маленькой мистической секты, образовавшейся во второй половине XVIII века и носящей название «Иоаннитов».

В 1772 году некто Луазо, живший в селении Сен-Мандэ, ставшем в настоящее время предместьем Парижа, заметил в церкви перед собой странную фигуру — человека, одетого в звериные шкуры, с красным рубцом вокруг всей шеи. В руке у него была книга со словами: «Се агнец Божий». Он хотел проследить странного незнакомца, но тот исчез, выходя из церкви.

Проходя несколько дней спустя в Париже по площади Людовика XV, теперешней Place de la Concorde, он был ос-

тановлен нищим. Луазо, не глядя, опустил монету в протянутую шляпу и услыхал слова:

«Ты уронил голову короля (изображение на монете), но я жду иной головы, которая должна пасть на этом месте».

Луазо узнал в нищем незнакомца, которого он видел в церкви, и тот сказал ему: «Замолчи, потому что никто, кроме тебя, не видит меня, и тебя примут за сумасшедшего».

В ту же ночь, проснувшись, он увидал на столе своей комнаты золотое блюдо, полное кровью, и на нем голову Иоанна Предтечи, которая сказала:

«Я жду головы королей и придворных их, я жду казни Ирода и Иродиады».[42]

Вокруг Луазо образовалась небольшая секта. Они собирались вместе и ждали откровений Иоанна Предтечи о будущей революции. Секта эта дожила до революции и слилась с сектой Богородицы — Катерины Тео[43], ожидавшей пришествия Нового Спасителя. Вокруг Катерины Тео создались странные легенды. Существует такой рассказ:

«Однажды вечером Катерина Тео сидела, окруженная своими верными. Это было в самые грозные мгновения Террора.

— Слушайте же, — сказала она, — я слышу звуки Его шагов. Это — таинственный избранник Провидения, это — ангел революции. Ему суждено быть Спасителем и жертвой. Это король разрушения и смерти. Он близко. На челе его кровавый ореол Предтечи. Он примет на себя преступление тех, которые убьют его. О! Велики твои судьбы, потому что ты замкнешь бездну, падая в нее.

— Вот он, убранный, как для праздника. И цветы в его руке... Это венцы его мученичества...

— О, как тяжелы твои испытания, сын мой! Сколько неблагодарных будут поносить память твою из века в век! Встаньте! Встаньте! Преклоните головы... Это король... Это король кровавых жертвоприношений!..

В этот же момент дверь раскрылась, и некий человек в шляпе, надвинутой на глаза, и закутанный в плащ, вошел в комнату. Присутствовавшие поднялись, и Катерина Тео простерла к входящему свои руки.

— Я знала, что ты должен прийти, и я ждала тебя. Тот, которого ты не видишь и который по правую руку от меня, указал мне тебя сегодня. Нас обвиняют в заговоре в пользу короля. И я, действительно, говорила о короле, которого сейчас мне указывает Предтеча, в венце, обрызганном кровью... И знаешь ты, над чьей головой висит он? Над твоей, Максимилиан. — При этих словах незнакомец вздрогнул, бросил вокруг себя быстрый и беспокойный взгляд, но тотчас овладел собой.

— Что вы этим хотите сказать? Я не понимаю вас, — спросил он ледяным и отрывистым голосом.

— Я хочу сказать, что будет солнечный день, когда человек, одетый в голубое и держащий в руке скипетр из цветов, будет в течение одного мгновенья королем и спасителем мира. Я хочу сказать, что ты будешь велик, как Моисей, как Орфей[44], когда, ступив на голову чудовища, готового пожрать тебя, ты скажешь и палачам и жертвам, что есть Бог.

— Не прячься, Робеспьер, и покажи нам, не бледнея, свою смелую голову, которую Бог бросит на пустую чашу весов. Тяжела голова Людовика, и только твоя может уравновесить ее.

— Это угроза? — холодно спросил Робеспьер, роняя свой плащ. — Этим фиглярством вы хотите усыпить мой патриотизм и смутить мою совесть? Вы ожидали меня, по-видимому... И горе вам, коли вы меня ожидали! Я, действительно, представитель народа и как таковой я донесу о вас Комитету Общественного Спасения и отдам приказ о вашем аресте.

Произнеся эти слова, Робеспьер закрыл плащом свою напудренную голову и холодно пошел к дверям. Никто не решился задержать его, ни обратиться к нему со словами.

Катерина Тео простерла руки и сказала:

“Чтите волю его, потому что он — король и первосвященник наступающих времен. Если он поразит нас, — это значит, что Бог хочет поразить нас: подставим безропотно головы наши под нож Провидения”.

Поклонники Катерины Тео всю ночь ждали, что их арестуют. Но никто не пришел. Так прошло пять дней. На пятый день и она, и ее сообщники были арестованы по доносу одного из тайных врагов Робеспьера.

И будущие термидорианцы в докладе Вадье[45] воспользовались этой сектой как одним из страшных орудий для ниспровержения Робеспьера».

Этот драматический рассказ странно совпадает со словами самого Робеспьера, сказанными министру внутренних дел Гара, когда тот заклинал его спасти жирондистов:

— «В революции есть моменты, когда становится преступлением жить. Надо уметь отдать свою голову, когда ее потребует народ. Мою тоже потребуют, и вы увидите, буду ли я *стоять за нее»*.

Я сказал, что Великая Революция является психологически кризисом идеи справедливости, которая в этой форме неразрывно связана с понятием мести. Месть — это та форма переживания, которая с чудовищной силой связывает в тугую пружину воли целых поколений, и пружина, стягиваемая в течение столетий, вдруг развертывается одним чудовищным взмахом.

Вполне принимая общепринятое изложение экономических, социальных и психологических причин, подготовивших Великую Революцию, мы не можем не признать, что у террора, являющегося, по своему существу, выражением идей справедливости и мести, есть иная генеалогия, чем та, которую нам обычно предлагают как генеалогию Французской революции. Существует целая литература, темная и мало известная, о мщении тамплиэров.[46]

21 января 1793 года находится в неразрывной связи с 18 марта 1314 года — днем, когда был сожжен Великий Магистр ордена Тамплиэров, Яков Молэ.

За шесть лет до этого, в ночь с 12 на 13 ноября 1307 года, заговором всех государств Европы, составленным по инициативе французского короля Филиппа Красивого и папы Климента V, был совершен один из самых грандиозных coups d'Etat*, случившихся в Европе.

Был арестован весь могущественный рыцарский орден Тамплиэров, тайное общество, которое держало в своих руках всё богатство и всю власть тогдашней Европы и подготовляло громадный религиозный и социальный переворот в европейском человечестве.

Шесть лет длился процесс, в котором тамплиэры обвинялись в черной магии, колдовстве и сатанизме, и 18 марта 1314 года Великий Магистр Яков Молэ был сожжен на медленном огне, на том самом месте Pont-Neuf, где теперь стоит статуя Генриха IV.[47]

Он горел несколько часов и призвал папу и короля предстать вместе с ним на суд Божий в этом же году.

Папа умер через 40 дней, и тело его сгорело от опрокинутого светильника в то время, когда оно стояло в церкви, а король Филипп Красивый умер через год. Орден Тамплиэров, основанный Гюгом де Пайеном как земное воплощение небесного ордена «Святого Грааля», был хранителем экзотерического христианства, и есть основание предполагать, что он подготовлял громадное религиозно-социальное переустройство средневекового мира.

Перед казнью Яков Молэ основал четыре Великих Масонских ложи: в Неаполе восточную, в Эдинбурге западную, в Стокгольме северную и в Париже южную.

На другой день после его сожжения Chevalier Aumont и семь тамплиэров, переодетые в костюмы каменщиков, с благоговением подобрали пепел его костра.

Так родилось по преданию тайное общество Франк-Масонов, которое впоследствии передало Великой Революции свой девиз: Liberté, Egalité, Fraternité**.

* Переворотов (*фр.*).
** Свобода, Равенство, Братство (*фр.*).

Для того чтобы допустить к причастию в их тайне Великой мести только людей вполне достойных доверия, неотамплиэры создали обычные франк-масонские ложи под именем св. Иоанна и св. Андрея. Эти ложи были доступны толпе, и из них выбирались истинные масоны, которые могли принять действительное участие в заговоре; они уже составляли не ложи, а шапитры, которых было четыре в городах, указанных Яковом Молэ.

Их власть и распространение в последние годы XVIII века были громадны. Из масонских лож вышли все деятели Великой Революции.

Когда Вольтер в самые последние годы своей жизни (1778) был посвящен в масоны, то в числе членов ложи Девяти Сестер, основанной Лаландом, в которую он был введен Франклином и историком Курт де Жебелен, были: Бальи, Дантон[48], Гара, Бриссо, Камилль Демулен, Шамфор, Петион[49], Кондорсэ и Дом Герль[50].

«Революция началась взятием Бастилии, потому что Бастилия была тюрьмой Якова Молэ. Авиньон был центром революционных зверств, потому что он принадлежал папе и там хранился пепел великого магистра. Все статуи королей были низвергнуты для того, чтобы уничтожить статую Генриха IV, стоявшую на месте казни Якова Молэ, и на этом месте тамплиэры должны были воздвигнуть Колосса, попирающего ногами короны и тиары»*.

В том самом доме на улице Платриэр, в котором умер Жан-Жак Руссо, была основана ложа теми заговорщиками, что со времени казни Якова Молэ поклялись сокрушить государственный строй старой Европы. Эта ложа стала центром революционного движения, и один из принцев королевской крови там клялся в мести наследникам Филиппа Красивого на могиле Якова Молэ.

Записи ордена Тамплиэров свидетельствуют о том, что уже Регент был Великим Магистром этого тайного общества и что его преемниками были герцог де Мэн, принцы

* Кадэ де Гассикур. «Гробница Якова Молэ»[51].

Бурбон—Кондэ и герцог Cossé Brissac[52]. Последним Магистром был Филипп Орлеанский[53], который принял имя Эгалите, так как клятва тамплиэров о мести Бурбонам не позволяла ему править орденом, сохраняя свое имя. Тамплиэрам нужна была казнь короля. Когда национальное собрание под страхом гражданской войны объявило короля лишенным престола и назначило ему местом Люксембургский дворец, то другое собрание, более тайное и более могущественное, решило иначе. Резиденцией поверженного короля должна была быть тюрьма, и тюрьма эта не могла быть иной, чем старый дворец тамплиэров[54], который еще стоял крепко со своими башнями и бойницами в ожидании царственного узника.

Якобинизм имел уже имя раньше того, чем главы заговора выбрали старую церковь монахов-якобитов местом для своих собраний. Их имя происходит от имени Якова — имени рокового для всех революций. Старые опустошители Франции, создавшие Жакерию[55], назывались «Жаками».

Философ, роковые слова которого предуготовили новые жакерии, назывался «Жан-Жаком», и тайные двигатели Революции клялись низвергнуть трон и алтарь на гробнице Якова Молэ.

В тех местах, где на стенах церквей и зданий тамплиэры вырубили свои тайные знаки и символы, страшные «знаки Рыб»[56], во время Революции разразились кровавые безумства с неудержимою силой.

Во время сентябрьских убийств какой-то таинственный старик громадного роста, с длинной бородой, появлялся везде, где убивали священников.[57]

«Вот вам за альбигойцев! [58] — восклицал он, — вот вам за тамплиэров! Вот за Варфоломеевскую ночь![59] За севеннских осужденных![60]».

Он рубил направо и налево и весь был покрыт кровью с головы до ног. Борода его слиплась от крови, и он громко клялся, что он вымоет ее кровью.

Это был тот самый человек, который предложил m-lle де Сомбрейль[61] выпить стакан крови «за народ».[62]

После казни Людовика XVI этот самый вечный жид крови и мести поднялся на эшафот, погрузил обе руки в королевскую кровь и окропил народ, восклицая: «Народ французский! я крещу тебя во имя Якова и Свободы!»*

В настоящую минуту Россия уже перешагнула круг безумия справедливости и отмщения.

Неслыханная и невиданная моровая язва, о которой говорил Достоевский, уже началась. Появились эти новые трихины — существа, одаренные умом и волей, которые вселяются в тела людей.

«Люди, принявшие их в себя, становятся тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя такими умными и непоколебимыми в истине, как считают эти зараженные. Никогда люди не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований; и всё же не могут согласиться, что считать добром, что злом».[64]

И Ангел Справедливости и Отмщения, кровавый Ангел тамплиэров, Ангел, у которого в руках меч, у которого глаза всегда завязаны, а одна чаша весов всегда опущена, восстал и говорит[65]:

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мщенья,
Я в раны черные, в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья...
И голос мой набат, хоругвь моя, как кровь.
На буйных очагах народного витийства,
Как призраки, взращу багряные цветы.
Я в сердце девушки вложу восторг убийства
И в душу детскую кровавые мечты.
И дух возлюбит смерть, возлюбит крови алость...
Я грёзы счастия слезами затоплю.
Из сердца женщины святую выну жалость

* Элифас Леви.[63]

И тусклой яростью ей очи ослеплю.
О, камни мостовых, которых лишь однажды
Коснулась кровь... я ведаю ваш счет!
Я камни закляну заклятьем вечной жажды,
И кровь за кровь без меры потечет...
Скажи восставшему: Я злую едкость стали
Придам в своих руках картонному мечу...
На стогнах городов, где женщин истязали,
Я «знаки Рыб» на стенах начерчу.
Я синим пламенем пройду в душе народа.
Я красным пламенем пройду по городам.
Устами каждого воскликну я: «Свобода!»
Но разный смысл для каждого придам.
Я напишу: «Завет мой Справедливость!»
И враг прочтет: «Пощады больше нет!»
Убийству я придам манящую красивость,
И в душу мстителя вопьется страстный бред.
Меч Справедливости — провидящий и мстящий —
Отдам во власть толпе, и он в руках слепца
Сверкнет стремительный, как молния разящий...
Им сын заколет мать. Им дочь убьет отца.
Я каждому скажу: «Тебе ключи надежды.
Один ты видишь свет. Для прочих он потух».
И будет он рыдать, и в горе рвать одежды,
И звать других... но каждый будет глух.
Не сеятель сберет колючий колос сева.
Принявший меч погибнет от меча.
Кто раз испил хмельной отравы гнева,
Тот станет палачом иль жертвой палача.



О РЕПИНЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда несчастный Абрам Балашов исполосовал картину Репина «Иоанн Грозный и его сын», я написал статью «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина».

На другой день после катастрофы произошел факт изумительный: Репин обвинил представителей нового искусства в том, что они *подкупили* Балашова. Обвинение это было повторено Репиным многократно, следовательно, было не случайно сорвавшимся словом, а сознательным убеждением.[1]

Оно требовало ответа от лица представителей нового искусства.

Так как для подобных ответов страницы газет и журналов закрыты, то мне пришлось сделать его в форме публичной лекции.

В своем обвинении Репин указывал прозрачно на художников группы «Бубновый Валет» и назвал по имени г. Бурлюка. Я счел моральной обязанностью отвечать Репину под знаком «Бубнового Валета», ни членом, ни сторонником которого не состою, хотя многократно, в качестве художественного критика, являлся его толкователем.[2]

Я прекрасно знал, что мое выступление совместно с «Бубновыми Валетами» повлечет для меня многие неприятности, злостные искажения моих слов и нарочито невнятные толкования моих поступков. Но обвинение Репина я, как участник прошлогодних диспутов об искусстве, принимал и на себя, и отвечать на него счел долгом вместе с ними.

В лекции своей я не касался репинского искусства и его исторической роли вообще. Эта тема слишком большая и общая. Для нее нужна книга, а не лекция. Я говорил только о его картине «Иоанн Грозный и его сын». Я выяснял,

почему в ней самой таятся саморазрушительные силы и почему не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым.

Читатель найдет в тексте лекции мое толкование реализма и натурализма, и, главным образом, выяснение роли Ужасного в искусстве.

Узнав перед началом лекции, что Репин находится в аудитории, я счел своим долгом подойти, представиться ему, поблагодарить за то, что он сделал мне честь прийти выслушать мой ответ и мои обвинения против его картины лично, и предупредить, что они будут жестоки, но корректны.[3]

Последнее было исполнено, как всякий может убедиться из текста моей статьи.

Отвечая мне, Репин имел бестактность заключить свою речь словами: «Балашов — дурак, и такого дурака, конечно, легко подкупить».

Как можно было ожидать, и мои слова, и всё происходившее на диспуте было извращено газетами. Сказанное мною находится в этой брошюре. В тексте ее ничего не прибавлено, ничего не убавлено. В главе «Психология лжи» я даю точный протокол «Диспута» и восстанавливаю процесс преображения действительности.

Относительно же членов Общества «Бубновый Валет» я должен сказать, что их участие в данном случае ограничивалось только административным устройством: никто из них в самом диспуте участия, как оратор, не принимал, так как даже г. Бурлюк, который вел себя на этот раз очень сдержанно, членом «Бубнового Валета» не состоит.

Те же ругательные слова, что звучали в зале, относились только ко мне и исходили из уст самого Репина и его учеников.

Надеюсь, что сторонники Репина, на лекции не присутствовавшие, но покрывающие десятками подписей протесты против моего «поступка», не ограничатся одними лирическими восклицаниями, личными, на мой счет, инсинуациями и сочувственными адресами оскорбленному художнику.

Вот точный текст моей лекции. Они его обязаны прочесть. Я жду на мои обвинения, обращенные против картины Репина, ответа по существу. Того ответа, которого я еще не получил ни от самого художника, ни от его защитников.

О СМЫСЛЕ КАТАСТРОФЫ, ПОСТИГШЕЙ КАРТИНУ РЕПИНА*

О самом факте уничтожения репинского «Иоанна Грозного» не может быть, разумеется, двух мнений. Будь это художественное произведение или просто исторический документ — это одинаково прискорбно. Но, что касается прискорбия, то его выражением наполнены в настоящую минуту все органы русской печати. Что же касается дела спасения картины, всё необходимое и нужное для этого, конечно, будет сделано при содействии самого художника. Это положение вещей дает мне право, заранее подписавшись под всеми формулами выражений сочувствия и протеста, остановиться на психологической стороне этого происшествия.

Я совершенно сознательно говорю — психологической, а не патологической, потому что меня интересует вовсе не степень душевной болезни Абрама Балашова, а тот магнит, который привлек его именно к этой, а не к иной картине.

Его крик: «Довольно крови! Довольно крови!» — достаточно ясно говорит о том, что выбор его не был ни случаен, ни произволен.

За минуту перед этим он простоял довольно долго перед суриковской «Боярыней Морозовой», но на нее он не покусился. Ясно, что была какая-то невидимая черта, которую он не мог переступить в первом случае и переступил легко во втором.

Мне сейчас вспоминаются слова Ницше о том, что в художественных произведениях не должна отсутствовать та

* Статья эта была напечатана в фельетоне «Утра России» 19 января 1913.

черта, за которую не следует переступать творческой грезе, чтобы не действовать на нас болезненно, чтобы иллюзия не показалась нам грубой действительностью.

Мы знаем нарушения этой черты, главным образом, по театральному опыту, по тем мелодрамам, во время которых дамы бьются в истерике, а мужчины швыряют тяжелыми предметами, а иногда, согласно распространенным театральным преданиям, даже стреляют в злодея пьесы.

Мы знаем это нарушение и по музеям восковых фигур, где изображаются и умирающий солдат с тяжело дышащей грудью, и казнь Марии Антуанетты[1], где выставлены гипсовые маски с гильотинированных и восковые образцы венерических болезней.

Наконец, мы знаем, что птицы прилетали клевать плоды на картине Парразия[2], а посетители картины Сухоровского «Нана» кидали в нее пятиалтынными для того, чтобы убедиться, действительно ли она нарисована.[3]

Я не хочу этим сказать, что Абрам Балашов был обманут репинским Иоанном, как птицы плодами Парразия, и не уподобляю его поведения американским зрителям, стреляющим из револьверов в сценического злодея. В случай с картиной Репина входят, конечно, и эти элементы, но психологическая сторона этого факта гораздо сложнее.

Вся история этой картины, с ее запрещениями и разрешениями, отношения к ней Александра III и Победоносцева, слова Великого князя Владимира своей жене: «Не пугайтесь, подготовьтесь, сейчас вы увидите эту страшную картину»[4], всё это — смутные выражения того же чувства, того же художественного недоразумения, которое разрешилось теперь жестом Абрама Балашова. Ее временные запрещения были вызваны вовсе не соображениями порядка государственного, а какими-то опасениями характера общественно-психологического, которые было трудно формулировать. Поэтому, в конце концов, она была разрешена. Но mot d'ordre* было — «не пугайтесь, подготовьтесь».

* Указание (*фр.*).

Что общественная опасность в ней есть — это было ясно всем власть имеющим, но в чем она и к какому порядку явлений ее отнести, — этого при их естественной некомпетентности в вопросах чистой эстетики они решить не могли.

Кроме того, явление было еще без прецедентов в истории русского искусства. Теперь мы знаем другие произведения, аналогичные репинской картине: например «Красный смех» Леонида Андреева.[5]

Они были вызваны к жизни одинаковыми переживаниями: кровь 1881 года потрясла Репина[6], кровь 1904–1905 гг. — Леонида Андреева.

Оба они крови этой сами не видали: Репин не был очевидцем 1-го марта, а Леонид Андреев не принимал участия в русско-японской войне. И тот и другой прочли о пролитой крови в газетах и были естественно и глубоко потрясены, как вообще бывают потрясены обыватели, привыкшие соединять идеи культуры и безопасности, когда читают о том, что в современной им жизни могут разверзаться те ужасы, которые они привыкли относить к давно минувшим эпохам истории. Репин только что говорил о том, как в 1883 г., когда он путешествовал со Стасовым по Западной Европе, его поражало обилие крови в живописи[7]. Это впечатление явно было вызвано русскими событиями и впечатлениями той эпохи. Как мы видим, они были сильны и ярки даже через 2 года после 1 марта.

Художнику подобает быть чутким и впечатлительным, причем, по традиционной этике русского общества, художественная чуткость предполагает переразвития чувств жалости, чувствительности и социальной справедливости. То чувство, с которым Репин и Леонид Андреев создавали свои произведения, вполне формулировано криком Абрама Балашова: «Довольно крови! Довольно крови!»

Их жест творчества вполне соответствовал жесту Абрама Балашова, полосовавшего ножом репинское полотно. И Репин и Леонид Андреев в таком же безумии, вызванном исступлением жалости, полосовали ножом души своих зрителей и читателей.

Те данные, которые газеты сообщают об Абраме Балашове, говорят о нем очень красноречиво. Он высок, мускулист, красив. Он был исключен из училища (значит, талантлив). Он любитель старинных икон и книг (значит, человек, обладающий настоящим художественным вкусом). Он старообрядец (значит, человек культуры, а не цивилизации)[8]. Всё это дает образ человека талантливого, художественно-культурного, но нервного и доведенного русской действительностью до пароксизма жалости.

Что он человек, обладающий художественно верным чутьем, явствует из того, что он пред этим стоял в суриковской комнате. Суриков — большой национальный художник. Он знает о человеческой крови не только из газет. Он воспитывался в глухом углу России, где сохранились и быт и нравы XVII века. Он в детстве своими глазами видел эшафоты и смертные казни. Он знает, что такое человеческая кровь и ее ценность. Поэтому в своей «Казни стрельцов» он и не изобразил ее. Он дал строгий и сдержанный пафос смерти. Он-то сумел положить между зрителем и художественным произведением ту черту, которой нельзя переступить. Его картины сами защищают себя без помощи музейных сторожей.

Когда же Абрам Балашов очутился перед картиной Репина, то конгениальность душевного состояния художника поразила его, как молния, и он, восклицая тайные слова самого Репина «Довольно крови! Довольно крови!», сделал по отношению к картине тот же самый жест, который Репин в течение тридцати лет производил над душой каждого посетителя Третьяковской галереи.

«Понимание есть отблеск творения».[9]

Перед картиной Репина за 30 лет впервые оказался человек, принявший и понявший произведение с такою же точно силой и в той же плоскости, в которой оно было задумано. Произошло то самое явление, которое происходит, когда от звука струны на рояли лопается зеркало.

Поступок Абрама Балашова никак нельзя принять за акт банального музейного вандализма. Он обусловлен, он

непосредственно вызван самой художественною сущностью репинской картины.

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ ПОСТРАДАВШЕЙ КАРТИНЫ РЕПИНА*

В первую минуту, когда распространилась весть об уничтожении репинской картины «Иоанн Грозный и его сын», волнение, вызванное катастрофой, ничем не отличалось от того чувства, которое охватило нас при исчезновении Джоконды[1] или уничтожении образцов александрийской живописи во время пожара в музее Александра III.

Это был момент, когда не время вспоминать эстетические разногласия. Репин заслуживал всякого сочувствия.

Но безмерное преувеличение художественной ценности картины в печати и поведение самого художника тотчас же вынудили раскаяться в наивной экспансивности таких чувств.

Искусство же реставратора лишило катастрофу ореола безвозвратности и непоправимости. Поэтому сейчас для нас открыта возможность обсудить спокойно и всесторонне этот любопытный психологический эпизод из истории русского искусства.

И художники и журналисты, обманутые в первую минуту силою впечатления, вызванного катастрофой, поспешили объяснить его громадной художественной ценностью репинского произведения и приравнять его к уничтоженному Рембрандту и похищенной Джоконде. Сам же Репин, очевидно под влиянием того же чувства, воскликнул, что теперь начнут резать Рафаэлей и Брюлловых.

Вот заявление художника Рериха:

«Даже не верится, что такая могучая картина, как Иоанн Грозный, могла пострадать. Характерное выражение реализма бесконечно сильного для размаха Репина —

* Статья эта была прочитана как публичная лекция на диспуте «Бубнового Валета» 12 февраля 1913 г.

именно эта картина жила в памяти особенно сильно... Не знаю, по каким статьям уложения может быть судим преступник, но если только это не умалишенный, то к таким иродам надо применять какие-то меры особенно суровые. Национальное достояние, произведения искусства не оцениваются денежными суммами. Ими гордится народ, и нападения на них — кощунство, достойное величайшего народного осуждения».[2]

Слова Рериха были характерной формулировкой общественного настроения, но далеко не самой крайней. Потому что другие называли репинского «Иоанна» не только величайшей русской картиной, но и одним из шедевров европейского искусства.

Человеческому духу свойственно канонизировать людей после их смерти, а произведения — после их уничтожения или цензурного запрещения. Свойство это естественное и довольно безопасное, если только операция производится над писателем, действительно умершим, или произведением, действительно уничтоженным. Преувеличенная оценка того, что перестало существовать как активная сила, никому особенного зла принести не может. Совсем иное получается, когда канонизации подвергаются живые люди и не совсем уничтоженные произведения. Положение писателя, канонизированного при жизни, становится невыносимым, а сам он нестерпимым для окружающих, потому что законизированными оказываются прежде всего его человеческие слабости, художественные пороки и умственные недостатки. То же бывает и с произведениями, которые в этом случае становятся рассадниками дурного вкуса и очагами настоящей художественной заразы.

Поэтому, как только стало известно, что искусством реставратора и кистью самого художника картина будет восстановлена в прежнем виде, тотчас же все слова и вопли о национальном бедствии и о национальном трауре, имевшие себе лирическое оправдание, при предположении о гибели безвозвратной, превратились из бескорыстного сочувствия в настоящую художественную опасность.

В силу этих обстоятельств обсуждение вопроса об истинной художественной ценности пострадавшей картины Репина стало настоятельно необходимым.

Существовало только одно соображение, которое могло бы остановить беспристрастный суд над картиной в эту минуту: именно мысль о душевном состоянии самого Репина. Как бы мы ни относились к художественной ценности картины — душевное состояние старика художника при таких обстоятельствах заслуживало во всяком случае сочувствия и симпатий.

Но сам Репин поспешил разрушить симпатии и настоятельно потребовать у нас ответа на это событие.

Напомню его собственные слова[3]:

«Вспоминая о самом акте, — сказал Репин в своем слове к печати при посещении Третьяковской галереи, — я испытываю боль и отвращение. В самом деле, что такое этот поступок? Откуда он вытекает? Не есть ли это проявление того чудовищного брожения против классических и академических памятников искусства, которое растет и крепнет под влиянием всевозможных диспутов новаторов искусства? В самом деле, кто они, эти новаторы? Люди без Бога, совести, религии в душе... (По другой газетной версии[4], он прибавил: «как христиане первых веков, разрушавшие божественные шедевры античного искусства»). Они проповедуют разрушение шедевров Рафаэлей и Брюлловых. Какие-то новые пути. Они, эти “чумазые”, хотят войти в храм искусства и развесить там свои “создания”. Расчет их прост — уничтожим всё старое — хорошее и заставим брать наше — новое. Заместим прошлое. Но они забывают, что искусство есть роскошь, достояние немногих избранных, аристократов духа.

На это покушение нужно смотреть, как на акт варварства. Кто знает, быть может, здесь сказались начала новых теоретиков. Может, это первый сигнал к настоящему художественному погрому».

В этой речи чувствуются истерические выкрики, и мы были бы вправе не обратить на эти обвинения никакого внимания, извинив их душевным потрясением, вызванным зрелищем своего искалеченного произведения, если бы

Репин после этого неоднократно не повторял разным лицам, что не верит в болезнь Балашова, что здесь был злой умысел, чье-то постороннее влияние, и наконец — спустя неделю не заявил, еще раз, судя по газетным сообщениям, своим гостям в Куоккале, что, по его мнению, дело не так просто и что *Балашов был подкуплен.* Что «это один из результатов того движения, которое мы сейчас замечаем в искусстве, где царят так называемые "новаторы", всевозможные "Бурлюки", где раздаются их призывы к новому искусству и уничтожению искусства старого».[5]

Это обвинение г. Бурлюка, исходящее из уст Репина, кажется мне особенно удивительным, потому что я не знаю двух художников, более друг друга напоминающих, как только речь заходит об искусстве. Это один и тот же темперамент, развенчивающий и уничтожающий всё, что им враждебно. У обоих одинаковое отсутствие уважения перед чуждым им творчеством. Разверните любую из статей Репина об искусстве. Они пестрят такими выражениями:

«Посредственная картинка Милле "Angelus"...»

«Невменяемый рамолисмент живописи, вечно-танцующий от печки желтеньких и лиловеньких глуповатых тоников — Клод Моне».

«Дегаз — полуслепой художник, доживающий в бедности свою жизнь, — вот теперь божок живописи. Внимайте, языцы!»

«Бедный калека — уродец — Константин Сомов».

«Скромный и посредственный Пювис де Шаванн... Глуповатый любитель, бездарный Леон Фредерик... Статуи Родэна, близкие к скифским каменным бабам...»[6]

Подставьте другие имена, и вы не различите, говорит ли это Илья Репин или Давыд Бурлюк. Они похожи друг на друга как родные братья. Один стиль, один темперамент, одно направление ума.

Это говорит Репин в старости, когда его врагом является новое искусство. Но если обратиться к его молодым писаниям, то мы не найдем разницы даже в именах. Там он третирует Рафаэля не хуже Бурлюка. Да еще не так давно срав-

нительно — в 1895 г. он писал: «Тайная Вечеря — Леонардо да Винчи, будем откровенны, — устарела, она нам кажется теперь уже условной и школьной по композиции, примитивной и подчеркнутой по экспрессии лиц и фигур».[7]

А в 1873 г. он пишет из Рима: «Что Вам сказать о пресловутом Риме? Отживший, мертвый город и даже следы-то жизни остались какие-то мертвые — поповские. Один только Моисей — поразителен. Всё остальное, с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется. Какая гадость в галереях... Просто смотреть не на что, только устаешь бесплодно... Микель Анджело в Сикстинской капелле — грубоват, но надобно принять во внимание время... Мне противна Италия с ее условной до рвоты красотой...»[8]

В 1874 г. он пишет из Франции: «Я верю только во французов, но они глупы и неразвиты, как дети... Живопись их так глупа, так пуста, что и сказать нельзя. У них даже и учения не видно — шарлатанство одно... Одна русским беда: слишком они выросли в требованиях. Их идеалы так велики, что всё европейское искусство кажется им карикатурой или очень слабым намеком...»[9] Мы видим — Репин и в молодости, и теперь остается «одним из немногих избранных, аристократов духа», как он сам выразился, которые сперва уничтожают всё старое — хорошее, чтобы заставить брать свое новое, и раз забравшись в «храм искусства», сидят там крепко, не пускают никого и при каждом появлении молодых подымают такие вопли, точно их самих оттуда честью просят. Репин молодых наделяет собственной своей психологией.

Но Репин нервнее и несдержаннее г. Бурлюка. Он не только пишет статьи и поносит устно ему ненавистных художников: один вид их произведений приводит его на выставках в исступление и вызывает истерические припадки. В этом отношении г. Бурлюк гораздо корректнее; сам Репин ближе подходит к душевному состоянию Абрама Балашова. Он сочетает в себе темперамент Бурлюка с нервной возбудимостью Балашова.

Поэтому неудивительно, что, судя по самому себе, он непременно хочет поставить в связь теории Бурлюка с по-

ступком Балашова. Это обвинение — невольное признание: он сам на месте Бурлюка и прочих молодых поступил бы так.

Когда для меня выяснилась необходимость посвятить лекцию публичному выяснению смысла всего, что произошло и связалось с данной историей, я счел для себя обязательным предложить мои мысли, как тему для диспута, — «Бубновому Валету», как единственной в Москве сплоченной и определенной художественной организации, серьезно занятой разработкой новейших течений искусства.

Я должен предупредить, что сам я членом «Бубнового Валета» не состою. Нас связывают общие симпатии в новом искусстве. В выборе друзей мы солидарны, но весьма расходимся в выборе врагов. Мои симпатии в старом искусстве явно враждебны художникам «Бубнового Валета».

Но в данном случае — репинское искусство является нашим общим врагом, и обвинение, кинутое Репиным «Бубновому Валету», я, как участник прошлогодних диспутов, принимаю и на себя лично и считаю своим долгом отвечать на него именно под знаком «Бубнового Валета», хотя и знаю — какого рода нежелательные смешения понятий это повлечет за собой.

Репин третирует нас — представителей нового искусства, как «чумазых», которые хотят в храме искусства очистить место для своей мазни, а для этого уничтожить произведения его — Репина, Брюллова и Рафаэля. Другими словами, он сам причисляет себя к великим мастерам, а новое искусство совсем не считает искусством.

В известном смысле Репин прав: если его искусство — истинное искусство, то всё, что делалось современной живописью, начиная с импрессионистов, — не искусство. Но если новое искусство действительно искусство, то у данной картины Репина окажется очень мало точек соприкосновения с истинным искусством. Это Репин почувствовал ясно. Поэтому ему важно, чтобы новое искусство состояло из «чумазых». При этом, как мы видели, нас, «чумазых», он простодушно наделяет собственной своей психологией.

Балашов оказал большую услугу Репину и весьма плохую новому искусству.

Борьба посредством истребления и запрещения всегда приводит к результатам обратным: она дает силы слабому, и оживляет то, что умерло.

У всякого нового искусства, если только оно искусство, есть средства борьбы более действительные и верные: оно не уничтожает, а обесценивает всё, что было поддельного и ненастоящего в старом искусстве. Этот органический процесс совершается постепенно и неуклонно. Новому искусству совсем не нужно уничтожать произведения, которые оно считает ложными и неверными, — напротив, ему важно охранение их, как исторических памятников, для наглядного сравнения.

Процесс обесценивания произведений самого Репина начался уже давно и продолжал бы идти своим естественным порядком без всяких катаклизмов, если бы покушение Балашова вдруг не подняло авторитета Репина на неожиданную высоту и не заставило художников считаться с его «Иоанном» как с реальной величиной, существующей в общественном мнении. Сегодняшний диспут – один из странных анахронизмов художественной жизни.

Я приводил слова Рериха, теперешнего председателя «Мира Искусства»[10], назвавшего репинского «Иоанна» «могучей картиной» — «характерным выражением реализма — бесконечно сильного для размаха Репина».

Вот слова, представляющие реальную опасность. Когда называли пострадавшую картину величайшим шедевром европейского искусства, — всем было ясно, что мы имеем дело лишь с безудержной лирической гиперболой.

Но когда официальный представитель группы «Мира Искусства», которая исторически вынесла на своих плечах всю борьбу с традициями репинского искусства, называет эту картину могучим выражением реализма, то с этим приходится считаться серьезно. Ведь если вы спросите представителей нового искусства об их позиции, то они, конечно, тоже назовут себя реалистами.

И придется повторить: если — «Сезанно-Гогэно-Ван-Гоговское» искусство с его первоистоками и последствиями — *реализм*, то искусство Репина — *не реализм*. Вот что необходимо выяснить.

Как определить пределы и смысл понятия «реализм»? Слово *реализм* происходит от корня Res — вещь. Его можно перевести, следовательно, — вещность, познание вещи в самой себе. Другими словами, для пластических искусств это есть изучение внешних свойств и качеств вещей и, через него, познание законов, образующих вещи.

Рядом с понятием реализма ставится обыкновенно понятие натурализма — к нему очень близкое и потому сбивающее при определении категорий искусства.

Натурализм происходит от слова «Naturalis» — натуральный — естественный; в пластических искусствах схожий с природой, напоминающий природу.

В таком виде разница между реализмом и натурализмом мало наглядна. Попробуем выявить ее, возводя эти понятия в сравнительную и превосходную степень. С одной стороны будет: res realis, res realior, res realissima, реальный, реальнее, реальнейший. А рядом будет идти цепь: натуральный, натуральнее, натуральнейший.

В то время, как степени реализма ведут непосредственно в глубь познания вещи, степени натурализма ведут к большему совершенству подобия, — то есть обмана.

Другими словами, реализм в своем углублении ведет к познанию вещи в самой себе, а натурализм — к обману зрения, «Trompe-oeil».[11]

Реализм углубляется в вещь, натурализм как бы растекается по ее поверхности. Реализм создает вещи, которых раньше не существовало, потому что творит согласно открытым им законам, по которым образуются вещи. Натурализм повторяет вещи, уже существующие, ищет только внешнего сходства.

Реализм в искусстве, при своем углублении, приводит к идеализму в платоновском смысле — т. е. в каждой преходящей случайной вещи ищет ее сущность, ее идею.

С этой стороны он включает в себя и символизм, так как «всё преходящее есть только знак», по формуле Гёте[12]. Символизм немыслим и невозможен вне порядка реализма, так как оперирует с понятиями в превосходной степени реализма — с res realissima.

Натурализм же является накоплением фактов или черт без всякого отбора. Это простое копирование природы вне всякого обобщения, с одною мыслью усилить сходство, сделать предметы как можно более выпуклыми. Портрет — реален. Фотография — натуральна.

Таким образом, понятия натурализма и реализма не только не близки между собой, но диаметрально противоположны и исключают друг друга взаимно.

Однако есть такая область, касающаяся работы над внешними признаками и качествами вещей, где пути реализма и натурализма только начинают расходиться в разные стороны и могут подать повод ко всяким смешениям и путанице этих понятий.

Живопись, как искусство, определяющее внутреннюю сущность вещей исключительно на основании видимых качеств, относится к таким областям.

Поэтому я постараюсь определить, почему новую живопись, начиная с импрессионизма, я называю искусством реалистическим.

Импрессионизм, является ли он движением реалистическим или натуралистическим?

Самое имя — импрессионизм — говорит как бы за то, что это искусство стремилось к передаче зрительного впечатления. Кроме того, исторически это было то же поколение, которое в литературе создало «натуралистическую школу» Зола. Но это только смешение имен. Потому что замыслы импрессионистов были вдохновлены исключительно научными теориями света и законами сочетания цветов, формулированными Гельмгольцем и Шеврелем. Импрессионисты вовсе не стремились вызвать впечатление, — они исследовали, какими путями зрительное впечатление возникает. Поэтому они были настоящими реалистами. Что

же касается до неоимпрессионистов, то они, работая над разложениями цветов, еще в более обнаженном виде применяли методы научного исследования.

Живопись Ван-Гога представляет логически неизбежное углубление научного реализма импрессионистов. Я напомню отрывок из того письма, в котором он сообщает своему брату о расхождении с импрессионистами.

«Вместо точной передачи того, что я вижу перед собой, я распоряжаюсь красками самовольно. Я хочу прежде всего достигнуть силы выражения. Но лучше поясню мою мысль на примере. Я рисую знакомого художника, человека, которому снятся великие сны, который работает подобно тому, как поет соловей. Такова его природа. Этот человек должен быть блондином. Всю любовь, которую я к нему чувствую, я бы хотел вложить в эту картину. Сперва я нарисую его таким, каков он на самом деле, возможно точнее, но это только начало. Этим картина еще не кончена. Тогда я начну писать произвольно. Я подчеркну белокурый цвет волос, пущу в ход оранжевую краску, хромовую и матовую лимонно-желтую, а за головой вместо банальной комнатной стены я изображу бесконечность. Сделаю простой фон самого ярко-голубого цвета, так сильно, как только это дозволяет палитра. Благодаря этому простому сочетанию, белокурая, освещенная голова, на ярко-голубом фоне, будет производить таинственное впечатление, как звезда на синем эфире».[13]

Я привел это письмо как пример необыкновенно характерный того, какими путями идет развитие реализма, когда res realis становится res realior, когда сквозь исследование реальностей уже начинает сквозить символическое значение их.

Если от Ван-Гога мы перейдем к Гогэну, то увидим естественное заключение того пути, закончить который первому помешали безумие и смерть. Всё искусство Гогэна, во всей его полнозвучности, всечеловечности и религиозности, является превосходной степенью искусства импрессионистов — res realissima. Тем реальнейшим, — по отношению к которому все преходящие вещи мира являются только знаками, только символами.

Искусство Сезанна развивается в несколько иной плоскости. Сезанн прежде всего производит громадную очистительную работу по отношению ко всему тому, что в искусстве было копией, стремлением к подобию, всему, что мы определили словом Naturalis. Кроме того, он первый намечает пути в сторону от импрессионизма.

Импрессионизм был занят исключительно исследованием и углублением законов цвета. Перспективные свойства глаза, рисунок, конструкция, законы построения вещества были им совершенно не затронуты.

Первый указал на них Сезанн. А теперь Пикассо и кубисты ведут деятельную разработку этих законов. Это исторически необходимая реакция против импрессионизма. Время беспристрастной оценки опытов, ведущихся кубистами в очень широком масштабе, еще не пришло, но никакого сомнения не может быть в том, что мы в их искусстве имеем дело с исследованием конструкции вещей, т. е. с реализмом в точном смысле этого слова.

Как мы видим — реализм, идущий к познанию вещей от их признаков, в живописи является прежде всего исследованием законов зрительных восприятий, и, только утвердившись на этой почве, он может отдаваться синтетическим группировкам основных знаков жизни. Только на этой первооснове своего искусства художник получает возможность давать воплощение своим психологическим, символическим или драматическим замыслам. Эти элементы вовсе не исключаются из рамок нового искусства. Наоборот, они представляют высшее цветение его. Но в том случае, если они являются вне реальной основы, вне строгого исследования элементов видимого мира, они остаются только *литературой* в том презрительном смысле, который придают этому слову художники.

Перейдем к картине Репина.

Едва ли найдется много людей, на которых эта картина не производила бы теперь или раньше очень сильного, во многих случаях потрясающего впечатления.

Рассмотрим, какими средствами оно достигается. Свойство этой картины таково, что почти никто не останавливается перед ней подолгу. Она не столько потрясает, сколько ошарашивает зрителя и лишает его мужества рассмотреть ее подробнее. Она вызывает истерики с первого взгляда. Перед нею можно видеть дам, вооруженных флаконами с нюхательной солью, которые, поглядев, закрывают глаза, долго нюхают соль, потом решаются взглянуть снова. Многие проходят через комнату, где она висит, отворачивая и закрывая глаза.

Отрешившись от этих истерических эмоций, рассмотрим ее просто как картину.

Мы видим очень большой холст, живописно мало заполненный. Обе фигуры находятся как раз в математическом центре его. Определенно композиционного замысла заметить в картине нельзя. Очевидно, фигуры эти помещены в самой середине картины для того лишь, чтобы сосредоточить на них внимание зрителя. Для этого же комната сделана мглистой и пустой. Опрокинутое кресло в углу картины указывает на то, что была борьба. Но сразу возникает вопрос — как могло быть опрокинуто такое низкое, широкое и тяжелое кресло, одним движением внезапно вставшего Иоанна, хотя бы размах жезла, поразивший сына, был и очень силен. А если художник дал такое сильное движение в одну сторону картины, то почему он не уравновесил его ничем с другой стороны, которая остается совершенно пустой. Например — не подвинул туда обеих фигур?

Но когда мы вглядимся в большой ковер, покрывающий весь пол комнаты, и обратим внимание на особую покатость пола, обусловленную его высоким горизонтом, то нам вдруг станет ясен бессознательный замысел, руководивший художником: сцена, им написанная, представлялась ему развертывающейся на подмостках театра. Как передавали в свое время, первый эскиз «Иоанна» был сделан Репиным под впечатлением оперы «Риголетто»[14], виденной им накануне. Верно это или нет, но лишь предположение о том, что мы видим сцену из оперы, может нам

объяснить все чисто живописные ошибки композиции. Становится понятно, почему действующие лица должны петь свой последний дуэт как раз посреди сцены, прямо перед зрителями, почему опрокинуто это тяжелое кресло (оно вовсе не дубовое, а бутафорское), почему так композиционно скупы, бедны и пусты края картины, почему электрический рефлектор направлен только на фигуры певцов.

Если бы в Репине в этот момент говорил только живописец-психолог, то ему для сосредоточия впечатления надо было бы написать только две головы и больше ничего. Но в его воображении витал финал большой исторической оперы, и ему необходимо было дать простор большой сцены. Впрочем, Репин не исключение в данном случае; все исторические живописцы XIX века были зачарованы оперными постановками.

Раз мы поняли эту отправную точку картины, то всё остальное начинает развертываться перед нами строго последовательно. Она стремится к чисто театральному эффекту. Суть всего замысла — в наивысшем напряжении последней высокой ноты, на которой обрывается опера.

Эта нота — глаза Иоанна. Они неестественно расширены и круглы, как глаза хищной птицы; они светятся фосфорическим блеском. В жизни реальной такой выкат глаз возможен только у женщин, страдающих базедовой болезнью. Но в опере для изображения ужаса он возможен и у баса.

С этой точки зрения заслуживает оправдания и другая деталь картины.

Профессор Зернов во время своих лекций по анатомии[15] имел обыкновение, как передавали мне его слушатели, приводить, как образец анатомической ошибки, рану царевича Ивана. При такой ране в висок, говорил он, крови не может вытечь больше полустакана.

Между тем на картине ее так много, как будто здесь зарезали барана. И хотя она только что пролита, она успела уже стать черной и запекшейся. Но раз мы знаем, что это не кровь, а «клюквенный сок», текущий в таком коли-

честве и такого цвета, как необходимо режиссеру для достижения совершенно определенного сценического эффекта; то мы не будем слишком придирчивы к анатомической реальности.

Грим Иоанна Грозного скорее применим для роли старика-еврея вроде Шейлока или для Федора Павловича Карамазова[16]. Грим сына – довольно обычный грим тенора, в котором потерялась вся страстная одухотворенность лица Гаршина, с которого Репин писал его.

Как во всех оперных гримах — характерность сосредоточена только в головах. Фигуры отца и сына схематически пририсованы к их лицам и одеты в условные оперные костюмы. Закройте мысленно лицо Иоанна и его левую руку: его фигура покажется вам неопределенным темным мешком без костей, без контура, без определенного движения. Трудно определить не только, что выражает она, но даже, где приходятся колени и ноги Иоанна. Фигура сына более ясна, но так же мало построена и смята. Закрывши лица, по фигурам и по всем остальным деталям этого большого холста нельзя решить в точности: ни что здесь происходит, ни кому принадлежат эти фигуры: костюмы и декорации и позы те самые, которые обычно употребляются для всех больших исторических постановок.

Обстановка представляет типичные сборные декорации. Девять десятых этого громадного холста представляют живописно — пустое место. Художник, обладающий тактом, их обрезал бы без всякой жалости, и картина от этого только выиграла бы* .

Обратимся теперь к головам Иоанна и его сына, сосредоточивающим в себе всю ту напряженность экспрессии, которая производит на зрителя такое сильное впечатление.

---

* В качестве оправдательного документа я привожу в Приложении отрывки из лекции покойного профессора художественной анатомии Императорской Академии художеств – Ландцерта, читанной им ученикам Академии по поводу картины Репина и напечатанной в «Вестнике Изящных Искусств» (1885 г. Том III. Выпуск 2, стр. 192).

Она сосредоточена в четырех пунктах: это – безумно-выкатившиеся глаза Иоанна и пятна крови на его старческом лбу, заведенный с поволокой смерти глаз царевича и бьющая из виска фонтаном сквозь пальцы кровь. Эти детали, как я уже сказал, мало реальны, а некоторые физиологически невозможны, но написаны они в высшей степени *натурально*, преувеличенно-естественно, и этим производят впечатление.

Потрясающее впечатление есть. Его не станут отрицать ни враги, ни друзья картины. Можно подвергать какой угодно критике технику, замысел, исполнение картины, но впечатление остается фактом, и каждый имеет право спросить: раз художник достигает такого эффекта и такой силы, то не всё ли равно, какими средствами это достигнуто? Раз налицо такое реальное впечатление — то почему же это не искусство? Достоевский и Эдгар По — в литературе, Матиас Грюнвальд и Гойа — в живописи — дают не меньшее впечатление ужаса, — значит, они тоже антихудожественны?

Вопросы эти законны. Ответить на них можно только анализом вопроса о роли *ужасного* в искусстве. Он не заставит нас уклониться от нашей основной темы, так как вполне укладывается в рамки реализма и натурализма и поможет только конкретнее определить эти понятия.

Не одни только произведения искусства способны вызывать душевные эмоции. Потрясающее впечатление — еще не признак художественности.

Несчастный случай из действительной жизни может произвести на нас не менее сильное впечатление, чем картина Репина. Представьте себе, что вы случайно натыкаетесь на улице на один из тех обыденных фактов, которыми каждый день полны газеты: на человека, разрезанного поездом или раздавленного трамваем. В газетах этих случаев так много, что впечатлительность наша уже мало реагирует на эти статистические известия. Но наткнись мы на них на улице сами — они нас потрясут до глубины души. Иллюзия личной безопасности, на которой построена вся европей-

ская культура, настолько отучила нас от зрелища крови и смерти, что, с одной стороны, сделала их для нас в десять раз ужаснее, а с другой – пробудила в глубине души тайное и стыдное любопытство. В Европе за последние четверть века создалась известная, но вполне определенная жажда ужасного. Эту психологическую потребность обслуживают газетные хроники несчастных случаев и самоубийств, а в западноевропейских странах более широко поставленная хроника сенсационных убийств, уголовных процессов и смертных казней. Фотографические снимки «женщин, разрезанных на куски» и портреты гильотинированных весьма дополняют впечатление. Синематографы обслуживают то же самое любопытство к сырым фактам жизни. Наконец, ему же служат специальные уголовные романы и романы о сыщиках, и наконец, как естественное увенчание этой отрасли эмоций, — театр Grand Guignol — Театр Ужасов; кроме того, этим же целям служат и музеи восковых фигур с их гипсовыми масками гильотинированных и с анатомическими отделениями, открытыми только для взрослых мужчин, а «для дам по пятницам».

Вся эта полоса перечисленных зрелищ является наиболее чистым выражением современного натурализма. Их единственная цель быть внешне похожими на жизнь; повторять ужасы, множить их, делать общедоступными и популярными.

Уголовный роман является естественным развитием уголовной хроники, а Театр Ужасов так же естественно продолжает музей восковых фигур, как синематограф продолжал фотографию. Это степени сравнения натурализма: naturalior, naturalissima... Синематограф в красках, соединенный с граммофоном и демонстрирующий темы из уголовной хроники, — вот идеал *натуральнейшего* naturalissima.

Но в чем же разница между натурализмом раскрашенных восковых изображений в анатомическом отделении паноптикума и картиной Матиаса Грюнвальда «Положение во гроб», находящейся в Кольмарском музее[17], где тело

Христа изображено в последней степени трупного разложения с потрясающим реализмом?

Анатомическая восковая модель нас просто осведомляет: так есть: Мы стоим перед безвыходным фактом.

Для Матиаса Грюнвальда отвратительные подробности гниющей плоти служат риторической антитезой. Он дает их, чтобы воскликнуть: «А всё-таки воскреснет!» Но этого мало: к своему чисто религиозному заданию он подходит как истинный колорист: он влюблен в эти бархатисто-зеленые, желто-восковые, коричневато-бурые оттенки, и чувствуется, что, передавая их, он совсем забывает, что они образованы разлагающимся человеческим телом. Он подходит к ним как к прекрасной nature morte. Тема его натуралистична, но разрешает он ее как истинный реалист, который в искусстве ищет Res Realissima.

После жестокого реализма Грюнвальда даже Гойа не покажется слишком ужасным. Убийства, казни, трупы были обыденными фактами и его эпохи. Его глаз был полон этих образов, этого опыта, но он их не воплощал, не претворивши во внутренней камер-обскуре своей души. Его картины, его офорты мы видим сквозь дымный сумрак его души. Мы ни разу не столкнемся с голым и безвыходным случаем действительности. Всюду мы имеем дело лишь с мрачной и причудливой душой художника, в глубине которой бродили странные кошмары как отсветы исторической, современной ему действительности.

Ужас сам по себе, как одно из проявлений глубин человеческого духа, вовсе не исключен из числа тем, доступных искусству. Да и вообще таких запрещенных тем не существует. Эдгар По создал ряд глубочайших исследований по психологии ужаса, Бодлэр дал не менее прекрасные образцы живописи ужасного и отвратительного, чем Рембрандт в своей «Мясной лавке»[18]. Достоевский в своих грандиозных романах исчерпал ужасы всех застенков, в которых пытают человеческую душу.

Где же черта, отделяющая Достоевского от Уголовного Романа, Трагедию — от Театра Ужасов?

Вся разница — в подходе.

Какая разница между несчастием, постигшим человека на моих глазах, и несчастием, постигшим меня самого?

Если я не могу ничем помочь пострадавшему, то мое сочувствие, не находя себе выхода, обращается на меня самого. Оно становится безысходно.

Если же несчастие случается со мною лично, то от моих сил будет зависеть, преодолею ли я его. А если преодолею, то стану им же сильнее и больше на всю величину пережитого.

Если нет возможности оказать активную помощь, то гораздо легче быть жертвой, чем свидетелем несчастия. Естественная мысль свидетеля: лучше это было бы со мной.

В том случае, если несчастие носит характер общественного бедствия, то у свидетеля мысль эта формулируется так: «Стыдно жить, когда людей убивают... Стыдно наслаждаться искусством, когда есть неграмотные... Стыдно веселиться, когда люди умирают от голоду»... Или как у американца Торо: «В той стране, где существует рабство, — единственное почетное место для свободного гражданина — тюрьма».[19]

В России — эти формулы безвыходного сочувствия, обращенного на ограничение самого себя, имеют громадное распространение. Чем совесть человеческая глубже, тем это чувство безысходнее и убийственнее.

В смутные исторические эпохи, когда несчастные случаи становятся массовыми, оно обостряется и становится одной из главных причин эпидемий самоубийств.

Когда мы имеем дело с настоящими произведениями искусства, зритель или читатель всегда и неизбежно подставляет самого себя на место автора или героя. Несчастия в произведениях искусства — его несчастия, ужас — его ужас. Поэтому зритель вырастает на всю величину трагедии, как будто она была его личным преодолением. Прочитавший Эдгара По и Достоевского получает личный опыт жизни и познаёт цену ужаса.

Читатель же, пробегающий отдел несчастных случаев в газете, или посетитель паноптикума — находятся в безвы-

ходном положении случайного прохожего, на глазах которого трамвай переехал человека. Его совесть должна или притупиться, или заставить показать самого себя: в обоих случаях последствия одинаково разрушительны.

Натуралистическое искусство, изображая несчастные случаи, только повторяет их и при этом каждого ставит в положение зрителя, которому приходится констатировать совершившийся ужасный факт. Если художнику удастся изобразить несчастие с такими подробностями и так похоже, что оно кажется совсем сходным с действительностью, — тем хуже: вызванное сочувствие и ужас обессиливающим бременем ложатся на душу зрителя.

Как я уже указывал, за последние десятилетия в европейской жизни развилась вполне определенная потребность в наркотиках ужаса, поддерживаемая и газетами и синематографами, и паноптикумами, и особыми романами и особыми театрами.

Это отразилось и в произведениях настоящих писателей и художников. Нас могут обманывать формы, техника, имя автора, но никогда не обманет то особое впечатление тупой безвыходности, тупого ужаса, которое остается в душе после таких произведений. Это щемящее чувство никогда не может быть свойством темы. Оно всегда с полной достоверностью говорит о том, что, в данном случае, автор не преодолел ужаса, не был сам героем своего произведения, а был лишь безвольным и жалким свидетелем безвыходного факта, как любой средний обыватель, притупивший свою жалость на газетной статистике казней и самоубийств или растравивший ее до истерического горения.

Этим чувством проникнуто большинство произведений Леонида Андреева. Когда читаешь «Красный Смех», то становится совершенно ясно, что это пишет человек, который никогда не видал ни войны, ни массовых убийств. Он прочел об них в газетах и обработал этот материал совершенно таким же способом, как авторы уголовных романов обрабатывают уголовную хронику, с тою лишь разни-

цей, что всё свое внимание он сосредоточил на стороне физического ужаса и пластического его изображения.

Изображение его не реально, но убедительно для нас, потому что мы сами переживали этот ужас по тем же газетным источникам.

И нет никакого сомнения, что автор мысленно переживал тот ужас, который изображал. Но переживал только как читатель газетных корреспонденций. У него не было личного страдательного опыта. Он только множил и старался сделать как можно выпуклее те факты, которые безвыходно потрясали его самого. Обладая мастерством письма, он вполне достиг того, что художники называют «Trompe-oeil». Он создал res Naturalissima. В ней есть вся выпуклость и вся безнадежная безвыходность совершившегося факта, не освещенного ни одним лучом искусства.

Это отношение к действительности проходит через все произведения Леонида Андреева в большей или меньшей степени и создает ту самоубийственную атмосферу безысходности, которая отравляет его читателей. Изображать ужас имеет право лишь тот, кто сам в себе преодолел его, кто, как Матиас Грюнвальд, изображая разложившийся труп, восклицает: «А всё-таки воскреснет!». Иначе искусство становится отравленным источником, рассадником самоубийств.

«Иоанн Грозный» Репина ошеломляет, ошарашивает. Это впечатление вполне тождественно с впечатлением «Красного Смеха» Леонида Андреева. Мы стоим перед картиной в безвыходном положении свидетелей несчастного случая, свершившегося в жизни. Выпуклость факта, trompe-oeil ужаса доведены в ней до последней степени натурализма. Все ее чисто живописные недостатки и анатомические неверности вызваны стремлением дать изображению наибольшую наглядность.

Эффект натурализма одинаков с эффектом смертной казни, карающей убийцу: вместо одного трупа получается два трупа, вместо одного несчастного случая — два несчастных случая. Но разница та, что несчастный случай, закреп-

ленный живописным мастерством, пребывает годы, и перед ним в безвыходной тоске стоят не единицы, а миллионы.

Древние эллины прекрасно сознавали разницу между реалистическим и натуралистическим искусством. Допуская в трагедии весь диапазон ужасного, они в то же время смотрели на искусство натуралистическое как на общественную опасность, и карали его как государственное преступление.

Нам известен, например, исторический факт, что современник Эсхила, трагический поэт Фриних был изгнан из отечества за то, что его трагедия, изображавшая гибель Сард, дала такое натуралистически схожее изображение недавнего национального бедствия, что никто из зрителей ее не мог удержаться от слез[20]. Он был наказан за то, что его искусство было не очищением, а издевательством над состраданием зрителей.

С точки зрения охраны морального здоровья общества эти меры, конечно, разумны, хотя можно сомневаться в полезности и действительности самых запретительных форм. Насильственные меры приводят к обратным результатам. Ложное искусство можно победить только настоящим искусством.

Впечатление, производимое картиной Репина, безусловно вредно. О нем говорят и обмороки и истерики, ею вызываемые. О нем говорят прошлогодние доклады учителей городских училищ, констатирующие особое нервновозбужденное состояние детей в течение нескольких дней после посещения Третьяковской галереи.

Наконец, сильнее и громче всего — поступок Балашова, исполосовавшего ножом картину. Изумительно то, что *никому, никому!* не пришло в голову, что в лице Балашова мы имеем дело не с преступником, а с жертвой репинского произведения. Безумие его вызвано картиной Репина. Его вина в том, что он поверил Репину вполне. Он был обманут натуральнейшим, естественнейшим изображением ужасного случая и не смог вынести состояния безвольного и праздного

свидетеля. Он разбил то безопасное невидимое стекло, которое отделяет нас от произведений искусства, и кинулся внутрь картины, как если бы она была действительностью.

Естественный и неизбежный эффект натурализма!

Обратите внимание на характер порезов, нанесенных картине. Они яснее всяких рассуждений говорят о том, что именно невыносимо в ней. Порезов три — они идут сверху вниз и все три начинаются от лица Иоанна и математически определяют ту центральную небольшую площадь картины, которая, как я говорил раньше, является естественным сосредоточием замысла художника. По направлению порезов ясно то, что Балашов метил именно в глаза Иоанна — как сосредоточие всего ужаса картины.

Птицы, прилетевшие клевать плоды на картину Парразия, поступали точно так же и точно так же ударами своих клювов портили его слишком натуральную живопись.

Такого рода эффекты в искусстве по существу недопустимы, особенно если их темой является изображение ужасного. Древние греки с их здоровым чутьем справедливости наказывали за них не соблазненных, а соблазнителей, и за поступок Балашова в Афинах судили бы не его, а Репина, и судили бы как за преступление очень тяжкое.

Зло, принесенное репинским «Иоанном» за 30 лет, велико. Репин был предтечей и провозвестником всего того, что теперь так пышно разрослось в романы о сыщиках, в театры ужасов и в литературу Леонида Андреева. Он больше, чем кто-либо, способствовал той путанице понятий реального и натурального, которая господствует в нашем искусстве.

Как выяснилось теперь из мнений, высказанных в печати после катастрофы, никто себе еще не дает ясного отчета в том, почему эта картина не искусство и ее еще могут называть «мощным размахом реализма».

Поэтому необходимо докончить дело, так наивно и такими неудачными средствами начатое Балашовым. Я говорю не о физическом уничтожении ее, а о выяснении ее действительной художественной ценности.

Сохранность ее важна как сохранность важного исторического документа. Но сама она вредна и опасна. Если она талантлива — тем хуже!

Ей не место в Национальной картинной галерее, на которой продолжает воспитываться художественный вкус растущих поколений.

Ее настоящее место в каком-нибудь большом европейском паноптикуме вроде Musée Grevin[21]. Там она была бы гениальным образцом своего жанра. Там бы она никого не обманывала: каждый идущий туда знает, за какого рода впечатлениями он идет. Но, так как это невозможно, то заведующие Третьяковской галереей обязаны, по крайней мере, поместить эту картину в отдельную комнату с надписью: «Вход только для взрослых».

ПСИХОЛОГИЯ ЛЖИ*

В Берлинском Университете, в Институте Экспериментальной Психологии был сделан следующий опыт над студентами: во время лекции в аудиторию ворвался арлекин, а вслед за ним негр с револьвером в руке. Они добежали до середины амфитеатра. Здесь негр настиг арлекина, но тот свалил его с ног, после краткой борьбы вырвал у него револьвер, вскочил и убежал в противоположную дверь, а негр вслед за ним. Вся сцена длилась не больше двадцати секунд. Она была заранее подготовлена и разучена двумя актерами; все их движения срепетированы и записаны; костюмы и гримы нарочно выбраны самые характерные и бросающиеся в глаза и.предварительно сфотографированы. Револьвер не был заряжен.

Спустя две недели всем студентам, присутствовавшим при этом опыте, было предложено описать, что произошло. Получилась коллекция самых противоречивых показа-

* В этой главе я даю изложение того, что было сказано и произошло на диспуте «Бубнового Валета» 12 февраля 1913 года и во что все превратилось в восприятии печати и публики.

ний. Никто не мог определить точно, в каком костюме был негр, в каком арлекин, и большинство утверждало, что арлекин гнался за негром, а негр стрелял в арлекина. Многие слышали выстрел своими ушами. При этом надо принять в соображение, что свидетели, хотя и не были подготовлены к данному эксперименту, однако находились в курсе подобных психологических опытов.

То, что произошло на моей лекции 12 февраля в «Политехническом Музее» между мной и Репиным и то, какие формы это приобрело сперва в газетных отчетах, потом в газетных статьях и, наконец, в коллективных и индивидуальных протестах в виде писем в редакцию и адресов, весьма напоминает опыт, произведенный в Берлинском Университете.

Случай этот настолько характерен для психологии возникновения и развития лжи, что мне кажется интересным изложить фактически всё то, что было и во что всё превратилось.

Лекция моя «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» составляла тему для диспута «Бубнового Валета». «Бубновый Валет» взял на себя все хозяйственные хлопоты по устройству лекции, но этим его роль и ограничилась. Никто из членов общества «Бубновый Валет» в диспуте участия не принимал.

Председательствовал присяжный поверенный Александр Богданович Якулов. Официальными оппонентами моими были литераторы: Георгий Иванович Чулков, Алексей Константинович Топорков и художник Давыд Давыдович Бурлюк, который членом общества «Бубновый Валет» не состоит.

Перед началом лекции представитель полиции объявил председателю, что участие в прениях разрешается только лицам, заранее помеченным в программе. Таким образом, *никакое выступление членов Общества «Бубновый Валет» на данном диспуте не было возможно.*

После лекции, по ходатайству председателя, представитель полиции дал, в виде исключения, право голоса самому Репину и его ученику г. Щербиновскому.

Таким образом на диспуте говорили: И.Е. Репин, г. Щербиновский, Георгий Чулков, А.К. Топорков, Д.Д. Бурлюк и я. Ни одного «Бубнового Валета».

Перед лекцией я имел следующий разговор с И.Е. Репиным. Узнав, что он в аудитории, я направился на верх амфитеатра, где мне его указали. Никогда не видав его в лицо, я спросил: «Не вы ли Илья Ефимович Репин?»

Получив утвердительный ответ, я представился и сказал:

«Очень извиняюсь, что вам, вопреки моему распоряжению, не было послано почетного приглашения» (это было фактически так).

На что Репин ответил мне: «Если бы я его получил, я бы не пошел. Мне не хочется, чтобы о моем присутствии здесь было известно». Затем я поблагодарил его за то, что он прищел лично выслушать мою лекцию, прибавив: «Мне гораздо приятнее высказать мои обвинения против вашей картины вам в глаза, чем вы стали бы потом узнавать их из газетных передач. Предупреждаю вас, что нападения мои будут корректны, но жестоки». На это Репин ответил мне: «Я нападений не боюсь. Я привык». Затем мы пожали друг другу руки, и я спустился вниз, чтобы начать лекцию.

Лекция моя была выслушана спокойно, без перерывов. Только в одном месте, когда я говорил о том, что произведениям натуралистического искусства, изображающим Ужасное, — место в паноптикуме, кто-то из кружка Репина крикнул: «Как глупо!» Когда на экране появился портрет Репина — ему была устроена публикой овация. Когда я закончил свою речь, раздались аплодисменты, перемешанные со свистками. Было ясно, что одна часть публики сочувствует Репину, другая — идеям, высказанным мною.

С этого момента я перестаю быть активным действующим лицом диспута и становлюсь только слушателем и зрителем происходящего. Следовательно, из области объективной правды перехожу в область субъективных свидетельских показаний.

Когда во время антракта выяснилось, что вся публика уже осведомлена, что И.Е. Репин находится в зале и что пристав разрешает слово самому Репину и его ученикам, то член «Бубнового Валета» художник Мильман подошел к Репину и предложил ему отвечать мне. Когда Репин поднялся на верху амфитеатра, чтобы говорить, вся публика повскакивала со своих мест, а председатель А.Б. Якулов предложил ему спуститься вниз на кафедру, чтобы лучше быть услышанным. Замешательство и крики «сойдите на кафедру», «пусть говорит с места» длились несколько минут. Речь И.Е. Репина сохранилась в моей памяти в таких отрывках:

«Я не жалею, что приехал сюда... Я не потерял времени... Автор — человек образованный, интересный лектор... У него прекрасный орган... много знаний... Но... тенденциозность, которой нельзя вынести... Удивляюсь, как образованный человек может повторять всякий слышанный вздор. Что мысль картины у меня зародилась на представлении Риголетто — чушь! И что картина моя — оперная, тоже чушь... Я объяснял, как я ее писал... А обмороки и истерики перед моей картиной — тенденциозный вздор. Никогда не видал... Моя картина написана двадцать восемь лет назад, и за этот долгий срок я не перестаю получать тысячи восторженных писем о ней, и охи, и ахи, и так далее... Мне часто приходилось бывать за границей, и все художники, с которыми я знакомился, выражали мне свой восторг... Значит, теперь и Шекспира надо запретить?.. Про меня опять скажут, что я самохвальством занимаюсь...»

Говоря это, Репин как бы всё больше и больше терял самообладание. Сколько помню, затем он говорил об идее своей картины, о том, что главное в ней не внешний ужас, а любовь отца к сыну и ужас Иоанна, что вместе с сыном он убил свой род и, может быть, погубил царство. «И здесь говорят, что эту картину надо продать за границу... Этого кощунства они не сделают... Русские люди хотят довершить дело Балашова... Балашов дурак... такого дурака легко подкупить...»

На этом кончилась речь Репина. С появлением на кафедре его ученика г. Щербиновского бурная атмосфера начала еще более сгущаться.

Он говорил о том, что не может молчать, когда его гениальный учитель плачет, когда он ранен. «Мне пятьдесят пять лет, а я младший из учеников Репина, я мальчишка и щенок...» Затем он сравнивал Репина с Веласкесом. Говорил, что рисунок есть понятие, никакими словами не определимое, что «искусство — это такая фруктина...» и т. д. Восстанавливать содержание его речи я не берусь.

Выступивший вслед за ним Д.Д. Бурлюк говорил очень сбивчиво. Выход Репина, покинувшего аудиторию при овациях со стороны публики, перебил его речь. Он спутался и заявил, что чувствует себя нехорошо и будет продолжать речь после.

Вслед за Бурлюком говорили Георгий Чулков и А.К. Топорков, оба официальных оппонента, принявшие участие в диспуте по моей просьбе. Их слова я привожу в собственном их изложении.

Речь Г.И. Чулкова:

«Не без некоторого смущения, господа, выступаю я сегодня на этой кафедре. Дело в том, что я предполагал высказать мои мнения о теории кубизма и о значении новейшей школы живописи; я думал, что несчастный случай с картиной И.Е. Репина послужит лишь поводом для выяснения наших эстетических разногласий. Этого, к сожалению, не случилось. Весь интерес сегодняшнего диспута был сосредоточен на психологическом конфликте, который возник в нашем обществе с неожиданной остротой, и я чувствую неуместность теоретического выступления при подобных обстоятельствах. Я думаю, впрочем, что конфликт этот имеет и принципиальное значение. Несмотря на то, что современная эстетика решает вопрос о форме и содержании в том смысле, что эти два начала отождествляются в живом искусстве, я склонен думать, что именно эта тема и служит предметом

спора. В самом деле, сторонники новейшей школы живописи, приняв эту эстетическую теорему за аксиому, интерпретируют ее как безусловное подчинение содержания форме. И, напротив, сторонники репинского искусства высказываются за примат содержания. Я думаю, что эстетические категории формы и содержания можно принять лишь *условно*. Вне художественной формы нет искусства, но не всякая форма, даже удачно найденная, значительна в отношении своего содержания. А между тем эволюция новой французской живописи, от которой в столь явной зависимости находятся молодые русские художники, определялась почти исключительно принципами формальными, развитием метода и техники. Этим определялся пленэризм, импрессионизм, пуантилизм, дивизионизм и, наконец, кубизм. Правда, отдельные высокие художники, как, например, Гогэн или Ван-Гог, выходили за пределы *внешних* предуказаний метода, но не случайно, вероятно, один бежал из Парижа на таитянские острова, а другой погиб, сошел с ума, как наш гениальный Врубель[1]. Я не поклонник репинского искусства, но я не могу не ценить искреннего стремления этого художника к *содержательному* искусству, хотя должен признаться, содержание его картин мне не представляется значительным. И, с другой стороны, я не могу не видеть несовершенств его рисунка и порою неудачных живописных замыслов. Остроумный критический анализ картины Репина, сделанный М.А. Волошиным, во многих отношениях справедлив. Но надо быть справедливым до конца. Репина нельзя рассматривать в плане современности. В наши дни приходится смотреть на его творчество лишь ретроспективно, исторически. Забудем ли мы его значение для истории нашей русской культуры? Смешно сравнивать его с Веласкесом, но крупный и страстный талант его очевиден. Еще раз считаю своим долгом выразить сожаление и удивление по поводу того, что представители "Бубнового Валета", среди которых есть талантливые художники, в третий раз устраивая публичные диспуты, не могут почему-то не только обосновать свою эстетическую программу, но даже формулиро-

вать точно свои тезисы. А между тем в этом направлении нечто сделано на Западе. Я могу указать хотя бы на книжку "Du cubisme", авторы которой, Albert Gleizes и Jean Metzinger[2], сумели оправдать в известной мере свою эстетику. Почему молчат "Бубновые Валеты"? Они презирают теорию? Тогда не надо устраивать теоретические диспуты. Впрочем, Пушкин сказал однажды: "Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата"[3]. То же, вероятно, можно сказать и о живописи».

Возражения А.К. Топоркова:

«Критика М.А. Волошина основана на различии и противоположении понятий натурализма и реализма. Первый есть изображение внешнего, случайного, несущественного, второй — изображение внутреннего, существенного, необходимого. Насколько такой метод может быть правилен в абстракции, настолько же он мне кажется недостаточным при конкретном рассмотрении художественного произведения, ибо всякое истинное художественное произведение есть некая *Целость*, обнимающая множество соподчиненных моментов, различаемых отвлекающим рассудком, но единых в едином эстетическом созерцании. Подобно тому как в пере павлина, одном и том же, глаз усматривает бесконечное многообразие оттенков, переходящих один в другой, так же и созерцание художественного памятника есть усмотрение бесконечности заложенных в нем ценностей. С этой точки зрения натурализм и реализм не только не противоположности, но необходимо требуют и взаимно переходят друг в друга. В самом внешнем мы усматриваем внутреннее, которое в этом внешнем проявлении реализуется, сквозь облик мы зрим самую вещь, как она есть в себе. Натуральное, в полной свой выявленности, содержит реальное, символическое и даже мистическое. Лучшие страницы Льва Толстого могут служить тому достаточным примером.

Точно так же и в разбираемой картине, может быть, прежде всего бросается в глаза ее беспощадный натурализм.

Картина есть изображение несчастного случая, результата внезапной вспышки гнева. Но за несчастным случаем, за ужасом голого факта, вскрывается *трагедия* человеческого бытия вообще. В жестах, позах, в сцепленности изображенных лиц обнаруживается любовь несчастного отца, незлобивое прощение жертвы. Здесь трагедия всех людей, их роковой разъединенности в злобе и вражде и соединения в любви.

Мне кажется поэтому, что референт слишком аналитически подошел к картине и что ее живое единство, ее душа осталась чуждой критику».

После окончания речи Топоркова снова говорил Д. Бурлюк. Привожу его слова в собственном его изложении, сделанном по моей просьбе:

«Краткое изложение моей речи на диспуте "Б. В." 12-го февраля.

М. Г.! Картина, как и человек, имеет свое рождение, жизнь и смерть. Часто это протекает спокойно, без катастроф, но иногда жизнь пресекается каким-либо несчастным случаем. Это маленькое рассуждение может служить утешением в катастрофе, постигшей картину Репина. Вывод: на порезанную картину надо смотреть как на несчастный случай. Балашов сумасшедший (Репин ушел в этом месте моей речи) — а всякие подозрения "декадентов", главарей нового искусства, — "мания преследования". Господин Волошин рассмотрел, как литератор, картину Репина с точки зрения ценности художественной — как психологический документ, главным образом, с точки зрения ее реальной убедительности; я же хочу высказаться о ней как живописец, причем поделюсь с Вами замечаниями о картине "Иван IV" профессора Анатолия Ландцерта[4] (1885). Здесь мною опускаются, конечно, эти цитаты: из "авторитета" не только для нас, но и для "самого" Репина.

Эти анатомические "безграмотности", лишающие картину, конечно, навсегда ореола "шедевра" и "классического произведения", наводят нас на мысль-вопрос: поче-

му Репин, талант, человек больших способностей, не смог написать картины, стоящей вровень с классиками — Леонардо, Рафаэль и др.

Ответ ясен: те были продуктом своего времени, они были новаторами — выразителями эпохи, их искусство не было подражанием, копией — их искусство не было мертвым, выродившимся академизмом.

Репин же, идя всю жизнь на помочах академии ("Дочь Иаира"[5]), никогда не отдавался свободно своей склонности. Всю жизнь он смотрел на природу сквозь мутные очки чужих знаний. Его искусство — "копия", а таковая всегда ниже "оригинала", т. е. ниже "классических" образцов (его, репинского, академического искусства).

Переходя к заключению, можно указать на счастливых художников, избегающих "анатомических" ошибок, на художников, чье искусство стоит не ниже искусств "великих эпох". Это — новаторы Франции и России: Брак, Пикассо, Фоконье, Машков, Кончаловский, В. Бурлюк ("Бубновый Валет") и многие другие.

Можно пожелать безопасный путь, дабы не попасть в положение Репина, не заниматься *старым* искусством, а отдаться "свободному" творчеству искания, не копаться в пыли и знаниях прошлых веков, а смотреть на природу, забыв об искусстве предшественников, любить только ее и одну ее чтить.

Помнить, что "я", "мое личное переживание" — это единственно важное и ценное (как стимул, как цель).

Заключил сравнением — неясности нежной грядущей весны и той торжественностью обещаний, коя заключена в "молодом" искусстве.

Давид Давидович Бурлюк».

В заключение диспута я, обращаясь к публике, сказал:

«Прежде всего я хочу поблагодарить И.Е. Репина, хотя теперь и заочно, так как он уже покинул аудиторию, за то, что он сделал мне честь, лично явившись на мою лекцию. К сожалению, отвечая мне, он совсем не коснулся вопро-

сов моей лекции по существу: он не ответил ни на устанавливаемое мною различие реального и натуралистического искусства, ни на поставленный мною вопрос о роли ужасного в искусстве. В последнем же вопросе, нарочно подчеркиваю и упираю на это, заключается весь смысл моей лекции и моих нападений на картину Репина».

Затем я в кратких словах отвечал Топоркову на его критику моего деления реального и натурального и Чулкову на вопрос о значении кубизма, не касаясь больше ни Репина, ни его картины.

Так прошел фактически диспут «Бубнового Валета».

На следующий день начинается процесс преображения действительности в хроникерских отчетах. Свидетели начинают путать, кто за кем гнался: арлекин за негром или негр за арлекином. В начале уклонения от правды только в освещении моих слов.

«“Бубновый Валет” устроил вчера в Большой аудитории Политехнического музея диспут, посвященный пострадавшей недавно от руки Балашова картине Репина. Аудитория была переполнена. Беседа, в которой принял участие и сам И.Е. Репин, прошла при повышенном настроении аудитории, при сменявших друг друга аплодисментах, шиканьях, взрывах смеха.

Доклад о картине Репина прочел М. Волошин. С большой самоуверенностью г. Волошин произвел полный “разнос” знаменитой картины, нашел, что в ней дана неестественная, театрально-оперная компоновка фигур, что выкатившиеся глаза Грозного могут встретиться только у женщины, страдающей базедовой болезнью, лицо же убитого сына напоминает грим театрального тенора, что льющаяся кровь походит на клюквенный сок и т. д. Тем не менее, — довольно неожиданно после всех этих реплик, — докладчик признал, что картина производит потрясающее впечатление. Но, по его мнению, это — не искусство; впечатление от картины — только вредное; творчество Репина, по мнению докладчика, не реалистично, а натуралистично. Истинный реализм, это — символизм, импрессионизм и

т. д., вплоть до кубистов; то же, что обычно именуется реализмом, следует назвать натурализмом, которому место не в искусстве, а в театре ужасов и анатомическом музее.

В конце доклада после картины Репина на экране был показан портрет художника. И публика разразилась громовыми аплодисментами в честь художника. Докладчик, видимо, был смущен таким результатом своего "разноса" репинской картины, но оправился и, повысив голос, заявил в заключение, что картину следовало бы убрать из национальной галереи и передать куда-нибудь в паноптикум.

В ответ послышались протесты и шиканье, смешивавшиеся с аплодисментами художников "Бубнового Валета"».

(Русские Ведомости).[6]

Другая газета пишет более определенно:

«В Большой аудитории музея собрались "бубновые валеты":

Развенчивать Репина.

Гостящий сейчас в Москве И. Е. пожелал присутствовать при "надругании" над ним.

Вошел в аудиторию в сопровождении реставратора Д.Ф. Богословского, художников И.К. Крайтора и Комаровского. Скромно занял место на одной из верхних скамей амфитеатра. Добродушно улыбаясь, слушал доклад...

Трудную задачу "разъяснить" Репина взял на себя Максимилиан Волошин.

Докладчик вначале же отмежевался от "валетов".

Но общий "враг" нашелся.

Картина Репина "Иоанн Грозный".

— В то время, — утверждает М. Волошин, — как новая живопись, начиная с импрессионизма, реалистична, творчество Репина остается натуралистическим. А натурализм при изображении ужасного только повторяет несчастные случаи, копируя их.

— Не Репин — жертва Балашова, — восклицает докладчик, — а Балашов — жертва репинской картины.

И с пафосом заканчивает:

— За 30 лет картина Репина принесла много вреда. И надо докончить дело, начатое Балашовым, не в смысле физического уничтожения картины, конечно. Ей не место в национальной картинной галерее! Третьяковская галерея поступила бы благоразумно, если бы пожертвовала ее в большой паноптикум!.. В отдельную комнату с надписью: "Вход только для взрослых!.."»

(Раннее Утро).[7]

Но это показания очевидцев, лично присутствовавших на диспуте.

На второй день начинается следующая стадия. Выражают свое мнение те, что на лекции не присутствовали, а прочли отчеты об ней. Действительность получает вторичное преображение:

«...Третьего дня, во вторник, в Москве произошло явление, по реальным последствиям бесконечно меньшее, чем исполосование репинской картины, но по своему внутреннему содержанию гораздо более отвратительное.

Третьего дня в аудитории Политехнического музея состоялась радостная пляска диких по случаю нападения на картину, надругательства над ее автором...

То, что произошло третьего дня, было безмерно постыднее, гаже, оскорбительнее, чем неосмысленный поступок безумного Балашова.

Честный и прямой Отелло говорит о том, что не нужно бояться слов: если гнусно самое явление, то и рассказывать его нужно "словами гнуснейшими"[8]. И я чувствую, что того, что совершили третьего дня господа Волошин и компания, никоим образом деликатными словами не передашь.

Да и не довольно ли деликатничать? Деликатность — вещь прекрасная, но она может перейти в равнодушие; деликатность одних создает разнузданность других. Потом, деликатничать можно за свой собственный счет, но не за счет другого: обиду, нанесенную лично мне, я могу, я должен

простить, но обида, нанесенная, например, старику-отцу, но самодовольные издевательства над ним... как простить это?

И если можно простить и тут, то издевательство над духовными ценностями не прощается вовсе: всё простится, кроме хулы на Духа Святого.

Меня вовсе не интересует, признает ли г. Волошин Репина художником, который в течение более сорока лет стоял во главе русского искусства, создав в нем эру, или ему угодно считать его за бездарного маляра, — мнение г. Волошина меня мало интересует просто потому, что я не знаю, какие у г. Волошина права на то, чтобы провозглашать в области живописи свои приговоры.

И никто этого не знает, и все знают, что он такой же дилетант в живописи, как и множество других.

Но шум произвести было необходимо, и вот устраивается диспут.

Не угодно ли пожаловать сюда всем, желающим лягнуть стареющего льва. Приходите, не стесняйтесь! Г. Бурлюк? И г. Бурлюк пожалуйте. Конечно, мне в своей речи придется от вас отмежеваться, ибо, прежде всего, вы глубоко невежественны и не так чтобы очень умны, но вы нам чрезвычайно подходите, потому что никто с такою полнотой самодовольного невежества, как вы, не будет ругать и Репина, и всех, кто не предается вместе с вами вашему красочному блуду. Когда люди объединяются во имя такого почтенного дельца, им не приходится быть разборчивыми в выборе союзников. Милости просим.

И пришли.

Поймите, не в том же дело, что у г. Волошина на Репина свой взгляд, а в том, что г. Волошин нашел как раз своевременным обрушиться на художника именно в тот момент, когда после долгой, всецело отданной творчеству деятельности художника ему нанесена такая же рана в сердце, какая нанесена его Грозному.

Представьте, что у человека искалечили сына. Придите к нему и начните ему доказывать, что так этому сыну и надобно, что ничего другого он и не заслуживал.

Вы этого не сделаете, потому что понимаете, что вам всякий имеет право ответить:

— Убирайтесь вон! Вы или до последней степени глупы, или совершенно лишены чувства такта.

Господа Волошин и компания собрали публику, много публики, — сколько среди нас бегающих на всякий скандал!

Пришел и Репин.

В честь его, конечно, могли бы быть устроены собрания для выражения сочувствия, но этого мы сделать не сумели, и вместо этого Репин пришел слушать, как люди будут издеваться над его картиной, над его талантом, требовать передачи картины в балаган, кричать по адресу ранившего картину Балашова:

— Добей ее!

Семидесятилетний старик, давший стране только то, что дал ей Репин, только что переживший тяжкую душевную муку, вероятно, всё-таки не предвидел такого разгула разнузданности.

Разве можно было предвидеть?

У вас случилось тяжкое горе. Вы знаете, что люди обыкновенно на горе отвечают выражением сочувствия. Разве вы можете предвидеть, что они явятся и начнут с звериным сладострастием колотить вас по незажившей ране?

— Так тебе! Так тебе! Мало, получай больше!

Неужели это не позор для всего нашего времени?

Но там была публика. Неужели она считает себя оправданной тем, что аплодировала не только Волошину, но Репину? Неужели она вправе была допустить глумление над художником и его произведением, которые только что подвергались огромной опасности?

Да, и Репин подвергался огромной опасности. Или вы думаете, что художник не может умереть от того, что вонзают нож в его создание?

Как могла допустить это публика.

Ее оправдание — в растерянности, той самоуверенности, с которой гг. Волошины и Бурлюки захватывают себе

право глумления.

Но я верю в то, что она, публика, тяжко страдала.

Был в этом отвратительном вечере момент, которого не решились отметить референты, но отметить необходимо. Собственно говоря, это был момент, вызванный недоразумением, но недоразумение это в высшей степени знаменательно.

Когда Репин не выдержал и встал, чтобы ответить, послышались голоса:

— Идите на эстраду! идите туда!

Растерявшемуся художнику показалась чудовищная вещь: ему показалось, что его гонят, и он сказал:

— Если вы не хотите меня слушать, — не надо.

И из его глаз покатились слезы.

Слушайте, разве можно перенести это?! Пускай художник ошибся, но вы понимаете, какова должна быть атмосфера, в которой возможна такая ошибка. Этих репинских слез, господа Волошины, вам не простит никто и никогда.

Репин говорил, Репин отвечал. Взволнованно, спутанно, неловко... Он не был подготовлен, он был слишком глубоко обижен, он был честен и искренен: не сумел надеть на себя маски презрения, не сумел притвориться равнодушным, не хотел притворяться.

От этого было еще более мучительно.

Как вы смеете плакать?! Какое право имеете вы доставлять торжество этой ликующей, праздно болтающей плесени? Вы должны помнить, как величайший завет:

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.[9]

— Родной, любимый, как смеете вы принимать это близко к сердцу!

Но одно дело — создавать заветы, а другое дело — оставаться им верным, когда происходит нечто безобразно-неожиданное, когда вас распинают.

“Ты — царь. Живи один”.

Но ты и ребенок, художник. Ребенка в художнике всегда гораздо больше, чем царя; обидеть художника так же легко, как ребенка, но замученные дети и замученные художники — позор не только для мучителей, но и для всего времени их.

Когда происходит ужас мучительства, необходимо протестовать. Когда это делают, прикрываясь высшими соображениями, тогда это постыдней во сто крат.

Если мы ответили Репину взрывом сочувствия по поводу поступка не ведавшего, что творит, больного Балашова, то теперь, когда художнику нанесена новая, неизмеримо более тяжкая и сознательная обида, — теперь я зову откликнуться на нее всех, кто понимает, чем мы обязаны перед талантом вообще и перед Репиным в частности.

Я шлю художнику свое горячее благодарное, взволнованное сочувствие и знаю, что ко мне присоединится великое множество людей.

Необходимо, чтобы их голоса были услышаны».

(«Русское Слово». Сергей Яблоновский).[10]

Теперь становится совсем трудно определить, кто за кем гнался: арлекин за негром или негр за арлекином. Что выстрел был — это уже вне сомнения. Его все слышали своими ушами. На третий день те, что не были на лекции, не читали отчетов, а читали только статьи, написанные на основании отчетов, дают уже такие свидетельские показания:

«В лапы дикарей попал белолицый человек...

Они поджаривают ему огнем пятки, гримасничают, строят страшные рожи и показывают язык.

Приблизительно подобное зрелище представлял из себя “диспут” бубновых валетов, на котором они измывались над гордостью культурной России — И.Е. Репиным.

Его детище — всемирно известную картину изрезал ножом безумец.

70-летний художник бросил свою семью, решился на утомительное путешествие, приехал в Москву, чтобы залечить раны, нанесенные картине.

Казалось бы, что в Москве его должны были встретить с чувством глубокой благодарности...

Но что же?

Его грубо, цинично оскорбляют:

— Вашу картину надо подарить в паноптикум...

В преступлении Балашова обвинили... Репина же»... («Театр»).[11]

Волна общественного негодования всё растет. Статьи пишутся в состоянии какого-то исступления, в судорогах и с пеной у рта:

«Так ему, Репину, Илье Ефимовичу, и надо! Он получил на диспуте “Бубнового Валета” урок, который заслужил.

В самом деле. Не можете же вы требовать, чтобы скотный двор, куда вы попали, благоухал каким-нибудь тонким Амбрэ-Рояль?!

На скотном дворе свои ароматы.

И Репин, отправляясь на диспут “Бубнового Валета”, должен был знать, чего он вправе ожидать от господ “кубистов”.

Существуют разные породы сумасшедших.

Просто сумасшедшие, сумасшедшие в квадрате и “славные вожди русского кубизма”, Бурлюки и им подобные.

Это — сумасшедшие в кубе.

От них-то великому Репину и пришлось услышать, что изумительным произведениям его кисти место не в национальных музеях искусства и картинных галереях, а в паноптикуме.

Притом не на виду, а где-нибудь в задней комнатке, у входа в которую красуются надписи:

“Только для взрослых”. “По пятницам — для дам”.

Оказывается, *не* психопат Балашов испортил знаменитого репинского “Иоанна” из Третьяковской галереи, а *сам* Репин, своей уродливой мазней, погубил и этого Балашова и многих других.

И если на этом бредовом диспуте попутно не досталось и главному виновнику, покойному коллекционеру Третьякову, то лишь потому, что мертвые срама не имут.

Но доживи П.М. Третьяков до наших дней, и Волошины с Бурлюками показали бы ему, где раки зимуют.

Репин, Брюллов... Веласкес, Леонардо да Винчи, Тициан, Рембрандт, наконец, сам Рафаэль... — Кто это? Что это?

"Погань", "нечисть", которую Бурлюки давно сбросили с "парохода современности".

"Пароход современности" — это не мое выражение, а всё тех же "волошиноватых" или "бурлюлюкающих", как хотите.

В своем сумасшедшем в кубе альманахе — "В защиту свободного искусства", для оригинальности озаглавленном:

"Пощечина общественному вкусу!" —

Бурлюки, не стесняясь, заявляют:

"...Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

А потому бросьте с парохода современности Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч."[12]

Под этим небрежным, почти презрительным "и проч. и проч." разумейте: Гоголя, Тургенева, Гончарова, Островского, Грибоедова...

...Ну, словом, всякую *прочую,* тому подобную "рвань" и "заваль".

И ведь выдержала бумага, на которой печаталась эта бурлючная ересь, а сами Бурлюки, — удивительно и непостижимо! — не поперхнулись, — черт знает что такое!

К "пощечине" здравому смыслу, виноват, — "общественному вкусу", я еще вернусь, — юродивая книга юродивых людей стоит этого, — сейчас же скажу несколько слов всё о том же диспуте "Бубнового Валета", на котором *опозорил* себя Репин.

Да, да, не "валеты" его опозорили, а он сам опозорил себя уже тем, что втесался в компанию, где *Репиным* не должно быть места.

Очередной диспут помешанных в кубе адептов "Бубнового Валета", как и следовало ожидать, являл собою сплошной скандал и был очередной пощечиной здравому смыслу, вообще всему, что не выходит из рамок нормального.

И то обстоятельство, что все диспутанты до сих пор находятся на свободе, следует объяснить лишь чрезвычайным переполнением помещений на Канатчиковой даче.

По Сеньке и шапка».

(Московский Листок).[13]

Весьма любопытны показания свидетелей относительно костюмов, в которые были одеты негр и арлекин.

Одна из газет воспроизводит мою фотографию, вырезанную из группы, где я снят вместе с Григорием Спиридоновичем Петровым и Поликсеной Сергеевной Соловьевой, в своем обычном рабочем костюме, который ношу у себя в Крыму (где живу, между прочим, уже 20 лет): холщовой длинной блузе, подпоясанной веревкой, босиком и с ремешком на волосах, на манер, как носят сапожники. Портрет воспроизведен с таким комментарием:

«Максимилиан Волошин, громивший Репина на диспуте. На фотографии он изображен в “костюме богов”. В таком виде он гулял в течение прошлого лета в Крыму, где этот снимок и сделан (Ран. Утро)».[14]

Дальше миф развивается уже в таких формах:

«Признаки кризиса рассудка налицо.

Стоит посмотреть, хотя бы, на изображения того же Максимильяна (непременно Максимильяна, Максима ему мало) Волошина с его физиономией кучера, но в “костюме богов”, в котором он расхаживает целое лето по крымским окрестностям, стоит взглянуть на это, в полном смысле слова, головокружительное изображение в каком-то журнале беллетриста Брешко-Брешковского, снявшегося на каком-то морском побережьи, в голом виде вверх ногами, увидать на выставке “Бубновых Валетов” нечто в пятнах и в раме, наподобие картины, имеющее название “Чукурюк”, и подпись художника Бурлюк, чтобы почувствовать себя в мире карикатур...

Помню, как-то в Крыму, пребывание Максимильяна Волошина, подражавшего в костюме Аполлону и резвившегося в таком виде на берегу Коктебеля, доставило мне

несколько веселых минут и вдохновило мою музу на создание следующего четверостишия:

Наши Аполлоны,
Плохи с колыбели,
Снявши панталоны,
Скачут в Коктебели».

(Голос Москвы).[15]

И наконец:

«Г. Волошин всегда верен самому себе: г. Волошину всегда нужно только одно — пококетничать перед публикой новыми взглядами и словечками.

Сегодня этот господин будет изумлять распространяемыми о нем вестями, как он у себя в именьи разгуливает в женском прозрачном платье, в то время как другие около него, будучи пола женска, предпочитают мужской костюм; завтра г. Волошин выступит с публичной проповедью обнажения, требуя, чтобы мы скинули с себя не только верхнее, но и исподнее; послезавтра с кокетливо-самодовольной улыбкой начнет доказывать с эстрады, что не может существовать никаких форм половых извращений, что все эти извращения совершенно естественны, ибо существуют в природе у жаб, улиток, рыб и проч., и проч.».

(Русское Слово. Сергей Яблоновский).[16]

Дальше на четвертый, на пятый день свидетельские показания прекращаются совсем, и слышны только истерические выкрики, негодующий вой и свист толпы. Газеты пестрят заглавиями: «Комары искусства», «Гнев Божий», «Полнейшее презрение», «Бездарные дни», «Репин виноват».[17]

Слышны голоса из публики: «Старого Репина, нашу гордость обидели, и за него надо отмстить!». «Присоединяю и мой голос, голос оскорбленной в лучших чувствах своих русской женщины, к протесту против неслыханного изде-

вательства нашей молодежи над красою и гордостью нашей Ильей Ефимовичем Репиным!». «Присоединяюсь к протесту. Слава Илье Репину!». «Как больно, как стыдно, как страшно в эти бездарные дни!». «Полнейшее презрение! Бойкот выставок! А нашему гениальному Репину слава, слава и слава на многие годы!». «Присоединяем наши голоса к прекрасному крику негодования против неслыханной выходки наших мазилок!». «...нам, допускающим озлобленных Геростратов совершать их грязную вакханалию, должно быть стыдно!»

Эти вопли прерываются отдельными голосами авторитетных лиц, выражающих свое мнение:

«Маститый старец, в лице которого мы привыкли видеть первого человека в художественной России...

И вдруг, какие-то новые люди, которые ничего не сделали, чтобы за ними признать право на существование в художественной жизни, так обращаются с человеком, которого Россия целые десятилетия считает за своего лучшего художника...

Сейчас в Петербурге заседает съезд губернаторов по вопросу о борьбе с известного сорта людьми. Но администрации — и книги в руки.

Остается только верить, что недалеко то время, когда в русском обществе не будет элементов, способных оскорблять Репина.

И это время близко».

(Голос Москвы. Н.В. Глоба. Директор Строгановского училища).[18]

Наконец всё сливается в десятках и сотнях подписей известных, неизвестных лиц, присоединяющихся к протесту и подписывающихся под сочувственными адресами оскорбленному Репину.[19]

Попробуйте теперь установить, что делали негр и арлекин, кто за кем гнался, в каких костюмах оба они были одеты, был ли произведен выстрел, и кто на кого покушался?

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. ЛАНДЦЕРТ О КАРТИНЕ РЕПИНА*

«...Приступим к разбору картины г. Репина. Содержание ее — преступление, сыноубийство. Иван Грозный, в порыве гнева, смертельно ранил сына ударом посоха в висок. Гнев отца сменился ужасом и раскаянием: Грозный поднял сына, держит его в своих объятиях, стараясь одною рукою зажать его рану, из которой льется ручьями кровь, а другой поддерживает стан умирающего.

Обратимся прежде всего к рисунку, так как относительно этой части картины разногласия быть не может; это часть, так сказать *"объективная"*, и здесь могут быть приложены мерка, циркуль, правила перспективы, тогда как остальное в картине *субъективно* и подлежит различным толкованиям. "Le dessin est la vie de la peinture, l'ignorance ou le mépris du dessin est la mort de l'Art**", — говорит де Монтабер.

В каком положении изображен на картине г. Репина отец? Одни говорят, что он стоит на коленях; другие, — что он сидит на полу, а может быть и на низком табурете; третьи — что он сидит на своих коленях (как говорится, на корточках); наконец, очень немногие заметили носок его левой ступни, выдвинувшийся из-за левой руки сына. Необходимо, следовательно, предполагать, что отец стоит на правом колене и выдвинул вперед более или менее вы-

* Здесь я привожу отрывки из лекции профессора анатомии Императорской Академии художеств А. Ландцерта, читанной ученикам академии по поводу картины Репина «Иоанн Грозный и его сын 16 ноября 1581 г.» (Напечатана в «Вестнике Изящных Искусств» за 1885 г. Т. III. Вып. 2, стр. 192 и сл.).[1]

** «В рисунке – жизнь живописи, незнание рисунка или презрение к нему есть смерть искусства» (*фр.*).

прямленную левую ногу. В данном случае это положение совершенно невозможно; нельзя устоять в том положении, когда на вас всею тяжестью наваливается тело умирающего человека. Допустим, однако, что держаться в том положении было возможно, хотя бы несколько времени, или даже один момент, изображенный на картине; но и тогда, судя по кушаку, который лежит на пояснице отца, тазобедренный сустав будет приблизительно лежать немного выше плоскости пола. Тогда спрашивается: куда же придется правое колено, если отец стоит на этом колене? Потрудитесь также связать левую, выдвинутую ступню с туловищем, т. е. приделайте левую ногу к фигуре отца. Это оказывается совершенно невозможным».

В этом месте лекции проф. Ландцерт делает такое позднейшее примечание: «Я должен сознаться, что неверно понял положение, в котором изображен отец. Несколько дней тому назад, следовательно, долго спустя по прочтении лекции, я имел случай говорить об этой картине с В.В. Матэ, сделавшим, под руководством самого художника, рисунок с картины для офорта. Оказывается, что отец сидит на полу; всё правое бедро его лежит на полу, а правое, согнутое, колено помещается в промежутке между торсом сына и его правой рукой. Левая нога отца согнута в тазобедренном и коленном суставах и выдвинута вперед, так что левое колено выглядывает из-за левого плеча сына, а носок ступни, — из-за левого предплечья. Распознать это положение нижних оконечностей нет никакой возможности ни на картине, ни на фотографических снимках с нее. Впрочем, это положение столь же неудачное, как и первоначально мною предположенное. Левую ногу отца всё-таки нельзя связать с туловищем, и подобное сгибание тазобедренного и коленного суставов, при одновременном сгибании позвоночника и наклонении туловища вперед, возможно разве лишь в раннем детском возрасте, при гибкости всех суставов, или же оно является следствием долговременного упражнения, уничтожающего так называемые мышечные тормазы. Подобные явления мы замечаем у акробатов и каучукменов, и

таких утрировок в положении суставов не позволял себе даже такой знаток анатомии, как Микель-Анджело».

Затем проф. Ландцерт продолжает:

«Обратим затем внимание на длину и кривизну позвоночника. Длина эта не соответствует длине левой ноги, как бы эта нога ни лежала. Кривизна позвоночника находится в полнейшем контрасте с положением головы: голова разогнута, т. е. откинута назад, а позвоночник согнут почти до крайнего предела сгибания, чего, без большого усилия, человеку сделать невозможно, потому что те же самые мышцы, которые сгибают шейную часть позвоночника, наклоняют голову вперед. Этот резкий, ненормальный для человека контраст, сам по себе, помимо выражения лица, придает всей скорченной фигуре нечто обезьянообразное.

Столь же грубые промахи в рисунке бросаются в глаза и в фигуре сына, которая вообще весьма хороша по постановке, выписке всех деталей и выражению.

Прежде всего я должен заметить, что правое бедро вовсе не чувствуется и положение его для меня не ясно. Ступня левой ноги мала по отношению к высокой, стройной фигуре сына. Вы знаете, что длина ступни должна равняться приблизительно длине предплечья; прикиньте эту ступню к левому предплечью, хорошо обозначающемуся через рукав кафтана, и вы убедитесь в сказанном. Левое бедро, которое тоже недостаточно сквозит из-под мастерски написанного кафтана, — слишком длинно. Правая ключица не обозначена, и вообще обнаженная здесь часть тела представляет какую-то опухоль. Лицо выписано и прочувствовано превосходно, но, к сожалению, черепа у сына вовсе не оказывается. Пальцы превосходно нарисованной левой руки отца хватили за наружный угол глаза сына, тогда как запястье этой руки находится далеко за ухом, почти на затылке; между тем запястье, при нормальной развитости черепа, должно было бы совпадать с ушной раковиной. Между рукой, т. е. ладонью левой руки отца, и его ртом расстояние так мало, что тут может поместиться лишь плоское тело, а

не шаровидной формы череп, по размеру соответствующий величине лица.

Вообще анализ рисунка приводит меня к убеждению, что художник или вовсе не пользовался натурой, или же он рисовал с натуры отдельно фигуру отца и фигуру сына, а затем уже от себя составил их вместе.

Неудачная композиция фигур, можно сказать, почти сливающихся, недостаточно разъединенных, принудила, по моему мнению, художника облечь отца в черное платье, почти совсем неосвещенное, несмотря на присутствие второго источника света (окна в левой части картины). Только таким приемом и удалось до известной степени скрыть невозможное, по рисунку, положение отца, как оказывается, безногого, в чем, надеюсь, легко убедится всякий, лишь только взглянет на фотографию картины. Но, вследствие диссонанса между ярко освещенным розовым халатом сына и черным небрежно написанным кафтаном отца, нарушилась общая гармония. Будь на отце кафтан темно-зеленый, он больше гармонировал бы с розовым и больше выдвигал бы всю фигуру отца; но тогда вся невозможность ее положения бросалась бы сразу в глаза каждому».

Остановившись затем подробно на различии «плодотворного» и «транзиторного» момента на основании формул Лессинга[2], проф. Ландцерт продолжает:

«Я совсем не буду касаться вопроса, верна ли с исторической точки зрения картина Репина; но считаю нужным сказать несколько слов о том, выражена ли, по крайней мере, достаточно ясно «случайность» смертельного ранения сына его отцом.

Кажется, художник желал выразить это опрокинутым креслом, упавшей с него подушкой и лежащей на полу тафьей, которая слетела с головы отца, сидевшего на этом кресле и бросившегося к упавшему и обливающемуся кровью сыну. Другой мебели или предметов, которые указывали бы хотя сколько-нибудь на то, что здесь происходило до злосчастного удара, в комнате не видно.

Композиция картины в этом отношении так слаба, что, с первого взгляда на нее, кажется, будто нарочно убрали из изображенной горницы всё, что могло мешать происходившему тут поединку.

Предположим, что Иоанн сидел на кресле, которое представлено на картине опрокинутым, и выслушивал упреки сына, но где тогда стоял сын?

Количество крови, на которую художник не поскупился, указывает, что удар был так силен, что сын повалился, как сноп. Да это при ударе в висок иначе и быть не могло. Судя по луже крови на ковре, вправо от фигур, и по тем крупным и постепенно уменьшающимся пятнам, которые на ковре доходят до левой ручной кисти сына, должно полагать, что он стоял там, где теперь лежит. Сраженный ударом, он упал навзничь, так что голова его пришлась к тому месту, где находится лужа крови. Сообразите расстояние между креслом и сыном, и вы убедитесь, что даже этим длинным посохом, что положен впереди фигур, как бы напоказ, отец не мог ударить, а тем более смертельно ранить сына. Но, может быть, он метнул в сына посохом? В таком случае спрашивается: как же мог посох попасть в висок? Очевидно, сын, обращаясь с упреками к отцу, стоял, повернувшись к нему лицом. Далее, неужели отец, ударив сына и увидев, что он, как сноп, упал на пол, обливаясь кровью, не выпустил из рук посоха, а принес его к убитому сыну и здесь положил его, словно в доказательство того, что именно этим оружием нанесен смертельный удар? Впрочем, можно толковать и так: отец сидел, выслушивая сына, но, взбешенный его упреками, вскочил, уронив при этом свою тафью (она лежит около опрокинутого кресла), подбежал к сыну и ударил его в висок. Я вовсе не придаю этим, в сущности маловажным, обстоятельствам особого значения, однако указываю на них, как на признаки слабой композиции вообще.

Но, может быть, вы скажете, что случайность происшедшего совершенно ясно обнаруживается в выраженьи отца, т. е. укажете на вполне ясно выраженную «идею» картины. Остановимся на этом вопросе.

Какую именно идею хотел выразить художник — мы не знаем. Можно предполагать, что он желал представить контраст между психическими настроениями двух лиц — отца и сына в трагический, в высшей степени, момент.

С одной стороны — ужас и отчаяние, раскаяние и любовь отца; с другой — прощение, любовь сына, умирающего от отцовской руки. В нравственном отношении изображенного аффекта к его причине и во взаимном отношении действующих лиц мы должны искать красоту картины — красоту, которая удовлетворяла бы нашему эстетическому, а вместе с тем и нравственному чувству. Эта задача, если ее действительно имел в виду художник, вполне достояйна художественного воспроизведения, и можно сказать, что, по отношению к сыну, она ему удалась. Лицо сына, по выражению, прелестно, ясно и мастерски передано. Мертвенная бледность, широко открытый глаз, уже заволакиваемый пеленой смерти, изображены как нельзя лучше. В этом взгляде нет ни злобы, ни упрека; напротив, в нем, как и в грустно улыбающемся рте, выражается словно ласка, впечатление которой на зрителя усугубляется еще положением головы сына, припавшей к отцу, и замечательно верно написанными, слабеющими, но всё еще судорожно хватающимися перстами правой руки сына. Несколько поражает нас однако то обстоятельство, что лицо сына совершенно чисто, и лишь по его виску и шее струится кровь, между тем как отец, старающийся удержать эту кровь, вымазал ею не только свое лицо, но и самые белки глаз.

Что сказать о выражении лица у Грозного? В этом выражении должна была бы выразиться во всей силе примиряющая идея, а художник закрыл совершенно от зрителя рот отца, т. е. сам лишил себя возможности передать ясно довольно сложное психическое настроение отца. Вышедшие из орбит, тусклые, старческие глаза, вытаращенные настолько, что веки совершенно куда-то скрылись, производят какое-то странное впечатление ужаса, но ни в каком случае не выражают любви и раскаянья.

Художник не поскупился на кровь: ею испачкано лицо отца, кафтан сына на плече, ковер, на котором стоит она лужей; из раны льется целая струя крови. Через это он преступил те границы, в которых может вращаться художественное творчество. Он принес в жертву выразительности художественную красоту, но не достиг выразительности. Он как бы не желал понять, что столь резкою и грубой апелляцией к чувствам толпы он уничтожает серьезность и достоинство всего произведения.

Ни отец, ни сын не способны вызвать в ком бы то ни было участия, соболезнования: напротив, они отталкивают зрителя. Это указывает на отсутствие сколько-нибудь возвышенной концепции, на тенденцию, которая и вовлекла художника в самый грубый натурализм.

Кровь написана действительно превосходно; но неужели такой действительно даровитый художник, как г. Репин, нуждался в столь дешевом средстве, чтобы произвести впечатление.

В погоне за эффектом утратились совершенно благородство, чистота и сила выражения целого произведения, т. е. поблёкла идея и во всей яркости сказалась тенденция.

Наконец, обращаю ваше внимание и на то, что художник впал в шарж и непозволительное безвкусие, представив, вместо царского облика, какую-то обезьяноподобную физиономию. В сознании каждого из нас, на основании впечатлений, вынесенных из чтения исторических повествований, из художественных пластических или сценических воспроизведений личности Иоанна Грозного, составился известный образный тип этого царя, который не имеет ничего общего с представленным на картине г. Репина».

СУРИКОВ

I
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Многие ли в наши дни сохранили способность глядеть на многосаженные полотна, изображающие «несчастные случаи истории», без тайной, сосущей тоски?

Такую же тоску вызывает в нас и чтение старых исторических романов, ставших, подобно исторической живописи, лишь сомнительным пособием, рекомендованным для школьных библиотек. Историческая живопись в том виде, какой мы ее знаем в XIX веке, возникла как естественное последствие романтизма.

Романтизм — я говорю, конечно, о французском, а не о германском романтизме, — бывший в конечной сущности лишь экзальтацией патетического жеста, вынужден был искать для усиления эффекта соответствующих фонов и костюмов, что привело его к условной археологической бутафории и гриму и, естественно, к театру.

В романтизме каждый роман стремился стать историческим романом, исторический роман — театральной мелодрамой, мелодрама — исторической картиной.

Таким образом, историческая живопись стала квинтэссенцией всех романтических условностей.

В XIV веке живопись французских примитивов, а также и скульптура пережила аналогичное влияние театральных мистерий[1], приведшее к нарушению строгой гиератической композиции[2], к обременению священных изображений пышными бутафорскими подробностями и к чисто сценической экзальтации патетического жеста. Я имею в виду «Пляски смерти»[3], могильные надгробия и сложные скульптурные группы вроде гротов Солемского аббатства.[4]

Разумеется, искусство XIV века в смысле своей художественной ценности находится в таком же отношении к

исторической живописи XIX века, в каком средневековые францисканские мистерии находятся к романтическим мелодрамам на исторические темы. Но эффекты этого театрального влияния на живопись параллельны.

И в том и в другом случае оно характеризуется упадком композиции, случайностью фигур, сложной пышностью театрально-исторических костюмов, преувеличенностью поз и жестов, театральной развязностью героев, страстью к жестоким, ультрадраматическим эффектам, злоупотреблением кровью и трупами, желанием пугать и наводить ужас, подменой живописного реализма театральным натурализмом.

Историческая живопись была зачарована оперными финалами и с особенной любовью изображала немые патетические сцены «под занавес».

Всё это необходимо себе ясно представить для того, чтобы понять всю необычайную подлинность и правду суриковских картин, внешне связанных с развитием европейской исторической живописи, но по существу совершенно выпадающих из ее рамок.

Но как, читая «Войну и мир», нам и в голову не приходит назвать ее историческим романом, так и перед картинами Сурикова забываем совершенно, что имеем дело с исторической живописью.

И в том и в другом случае отсутствует или совершенно отступает на задний план то, что главным образом отравляет этот род искусства — мертвое наследие романтизма: историческая и археологическая бутафория.

Внимание сосредоточено на той области, которая является преображением живого опыта художника, включенного в рамки психологически близкой ему эпохи.

Если Толстой переносит своих героев в эпоху александровского царствования, то потому только, что она была временем цветения тех характеров и типов, которые он знал интимно, внутренне, но в десятилетия более тусклой, ослабленной жизни. Те же части романа, что вытекают только из исторического изучения эпохи, являются в романе

тканью иного порядка и ни в одном месте не срастаются с ним органически.

Ни исторические эпохи, ни исторические характеры никогда не угасают бесследно в жизни народов. В современности всегда присутствует всё, из чего народ слагался исторически. Подводные течения истории только на время выносят на поверхность, на яркий свет известные элементы народного духа и характера, оставляя другие в тени, в глубине. Но творческие вихри всех эпох присутствуют всегда в жизни народной.

Разумеется, надо носить в душе глубокое сродство с определенной эпохой минувшего, чтобы суметь выплавить ее элементы из современности.

Шедевры нового исторического романа, построенного вне традиционной романтической формулы, как «Le bon plaisir»* и «Double maîtresse»** Анри де Ренье, как «La rôtisserie de la reine Pédauque»*** и «Les dieux ont soif»**** Анатоля Франса, использовали именно эти возможности художественного воссоздания прошлого.

Бальзак говорил, что он берет определенный человеческий характер и ставит его в совершенно произвольные конфликты житейских обстоятельств, а затем только наблюдает, как тот станет действовать в данных условиях. Это метод естествоиспытателя.

Точно так же Ренье и А. Франс берут один эмоциональные, другой рассудочные черты современных характеров, родственных «Великому веку»[5] и «Веку разума»[6], и один включает их в рамки живописных нравов, другой кладет на прокрустовы ложа предрассудков и типичных предпосылок эпохи.

Выбор типичных исторических условий и характеризующих обстоятельств, конечно, требует от художника величайшего такта и чутья, формулируемых словами Анато-

* «Королевская прихоть» (*фр.*).

** «Дважды любимая» (*фр.*)

*** «Харчевня королевы Гусиные лапы» (*фр.*).

**** «Боги жаждут» (*фр.*).

ля Франса: «Для того, чтобы написать исторический роман, мало изучить эпоху во всех подробностях — надо успеть забыть их».

Это как раз обратное тому, что делают современные русские авторы исторических романов, как Мережковский и Брюсов[7]. Они не только не забывают ни одного из интересных исторических документов, ими найденных и изученных; они не прощают своему читателю даже школьного учебника истории.

Всё относящееся к историческому роману справедливо и по отношению к исторической живописи.

В исторической живописи — самом неверном и условном из видов искусства — Суриков был подлинным художников, мастером, в котором не было ни капли условной живописной лжи.

И любопытно то, что он нашел для своего искусства именно тот выход, который дали для исторического романа Анатоль Франс и Анри де Ренье. Но Суриков нашел его самостоятельно и совершенно бессознательно.

Обстоятельства его рождения и его детства поставили его в обстановку жизни столь исключительную, что он, родившись в XIX веке, оказался действительным современником и очевидцем тех событий, что старался воплотить в своем творчестве.

Это невероятно и необычайно, но он вырос в подлинной обстановке русского XVII и XVIII веков, а душою и психологией своей восходил даже к XVI веку.

II
ПРОИСХОЖДЕНИЕ СУРИКОВА

В одной из научных фантазий Фламмарион рассказывает, как сознательное существо, отдаляясь от земли со скоростью, превышающей скорость света, видит историю земли развивающейся в обратном порядке и постепенно отступающей в глубь веков.

Для того чтобы проделать этот опыт в России, вовсе не нужно развивать скорости, превосходящей скорость света: вполне достаточно поехать на перекладных с запада на восток вдоль по Сибирскому тракту, по тому направлению, по которому в течение веков постепенно развертывалась русская история.

«Современность» обычно лучится из сердца страны, постепенно ослабевая и тускнея по мере удаления от него. Новизнам, рождающимся в столицах, надо время, чтобы сдвинуть с основ устоявшиеся слои жизни в глухих и отдаленных углах страны. И в Европе, путешествуя географически, мы постоянно переходим из одного века в другой, почти этого не замечая, и Европа, несмотря на излучения десятков солнечных своих сплетений, сохранила такие глухие заводи, потерянные горные долины, в которые проваливаешься сквозь столетия, точно в забытые колодцы истории.

Огромная равнина России представляла совершенно особые условия медленно и ровно убывающего движения истории от центра к окраинам. Но еще в эпоху Московского царства отдельные лучи ее проникали на восток глубже и дальше, чем на запад, а с того времени, как Петром был установлен для Российской империи центр вполне эксцентрический, вне круга ее лежащий, его волны стали лучиться в определенную сторону, вдоль по бескрайним равнинам Сибири, обнажая на северо-востоке доисторические материки человечества.

Судьба, творящая гортани для голосов русского искусства, дала Сурикову возможность родиться в тех краях, куда волна русской истории захлестнула только в XVI веке, и получить чеканку духа и первые записи детских впечатлений в условиях жизни, мало изменившихся с допетровского времени.

Те же еще более глубокие отслоения исторической жизни, что ему не удалось застать как современнику и очевидцу, он принес в своей крови, в своем родовом инстинкте, потому что в нем текла хмельная и буйная кровь старых

казаков, пришедших с Дона вместе с Ермаком на покорение Сибири.

Воистину нужно было необычайное стечение обстоятельств и исторических условий, чтобы дать русскому искусству Сурикова.

Чтобы понять размах и смысл его творчества, надо остановиться подробно на исторических условиях его происхождения и на обстоятельствах его детства, из которых совершенно последовательно вытекает всё им созданное.

Казаки Суриковы пришли в Сибирь с Дона вместе с Ермаком. На Дону в станицах Кудрючинской и Верхне-Ягирской еще и теперь сохранилась фамилия Суриковых.

После того как Ермак утонул в Иртыше[8], казаки пошли вверх по Енисею и основали в 1622 году Красноярские остроги[9], как назывались в то время места, укрепленные частоколом. При этом упоминается и имя Суриковых. Но первые точные указания о Суриковых относятся ко временам Петра Великого.

Раньше это только родовое имя, связанное с большим казацким предприятием, при Петре выявляются отдельные личности.

Это относится к эпохе Красноярского бунта.

В истории образования Московского царства выявились две основные, вылепившие русскую империю силы: сила скопидомства, жадного московского «золотого мешка» и расточительная сила непокорного удальства — богатырского казачества, сила центростремительная и сила центробежная. Враждебные друг другу, они дружно и бессознательно служили делу сплавления великого имперского конгломерата, делу «собрания земель».

Богатырству-казачеству было тесно и душно в городе. А в городах от них неудобно: «Разгуляются, распотешатся, станут всех толкать; а такие потехи богатырские было народу не вытерпеть, которого толкнут, тому смерть, да смерть».

Избыток силы уводил их в степь, толкал на борьбу с кочевниками, они становились завоевателями новых вос-

точных земель и являлись неугасимой революцией на службе у государства.

Постепенно оседая на завоеванных ими землях, они сами с течением времени становились силами центростремительными — «служилыми людьми».

Сибирские служилые люди XVII века обнаруживали «шатость» и склонность к бунтарству. Числясь «государевыми холопами», они оставались вольными и почти независимыми. При междупланетных расстояниях, отделявших их от Москвы, они находились на самом внешнем круге ее влияния, занимая положение Нептуна в солнечной системе. Они тяготели к своему солнцу, но тепловые и световые его лучи почти не достигали тех крайне восточных областей. Они туго усваивали себе государственную дисциплину и отвечали на нее бунтами.

Впрочем, и государственная дисциплина доходила до них в самых капризных и малоприемлемых формах «воевод-разорителей, грабителей и мучителей». Московская государственность, негибкая сама по себе, выпирала на эти окраины самыми острыми и твердыми своими шипами. Бунты становились иногда хроническими состояниями и переходили в открытые военные действия против воевод. Им народонаселение «отказывало в воеводстве», их держали «в осаде», их прямо изгоняли из городов.

Как только власть, исходящая из центра, ослабевала, из глубины масс поднимались органические, вечевые силы и сами собою возникали «воровские» (то есть вольные) думы, которые сами отправляли все государевы дела, потому что бунт бывал не против государя, а против «лихих» воевод.

Когда «лихого» воеводу удавалось сплавить, на что уходило по нескольку лет, из Москвы присылали нового, который жил первое время «с опаской» от «воровских людей». Затем бесконтрольность власти и податливость народонаселения развращали его, и начинали копиться силы для нового бунта.

Те из воровских людей, что были посамостоятельнее, уходили искать «новых землиц», чтобы «жить особо от ли-

хих воевод». Уходили «за Окиян на острова» и за Байкальское море и в Даурию. Такие «охочие служилые люди» продолжали процесс завоевания Сибири и открытие новых областей.

Так Семен Дежнев открыл Берингов пролив, а Ерофей Хабаров — Амур.

Большой Красноярский бунт, в котором играли роль Суриковы, длился с 1695 по 1698 год и являлся как бы отголоском больших стрелецких бунтов начала Петровского царствования. По приказу из Москвы розыск об этом бунте производили «сыщики» — думный дьяк Данило Полянский и дьяк Данило Берестов, посланные Петром для «большого сыска».

Результаты этого розыска сохранились в столбцах Сибирского приказа, хранящихся в Московском архиве министерства юстиции, обнародованных отчасти в обстоятельном исследовании Оглоблина[10], из которого мы и заимствуем данные сведения. За три года в Красноярске было отказано от воеводства трем воеводам: Семену и Мирону Башковским и Семену Ивановичу Дурново.

Действующая бунтовская партия состояла из служилых людей — старых красноярских казаков, здесь поселившихся с основания города, а воеводское меньшинство — из «ссыльных литовских людей и черкес», имевших во главе боярского сына Василия Многогрешного, брата малороссийского гетмана.

В этом сказывался сибирский антагонизм между пришлым и коренным народонаселением, протест против *ссыльной* колонизации, заметный уже в XVIII веке.

Шатость захватила не только служилых, но и «жилецких людей», весь город и уезд добровольно и охотно признавали «воровских» выборных судей.

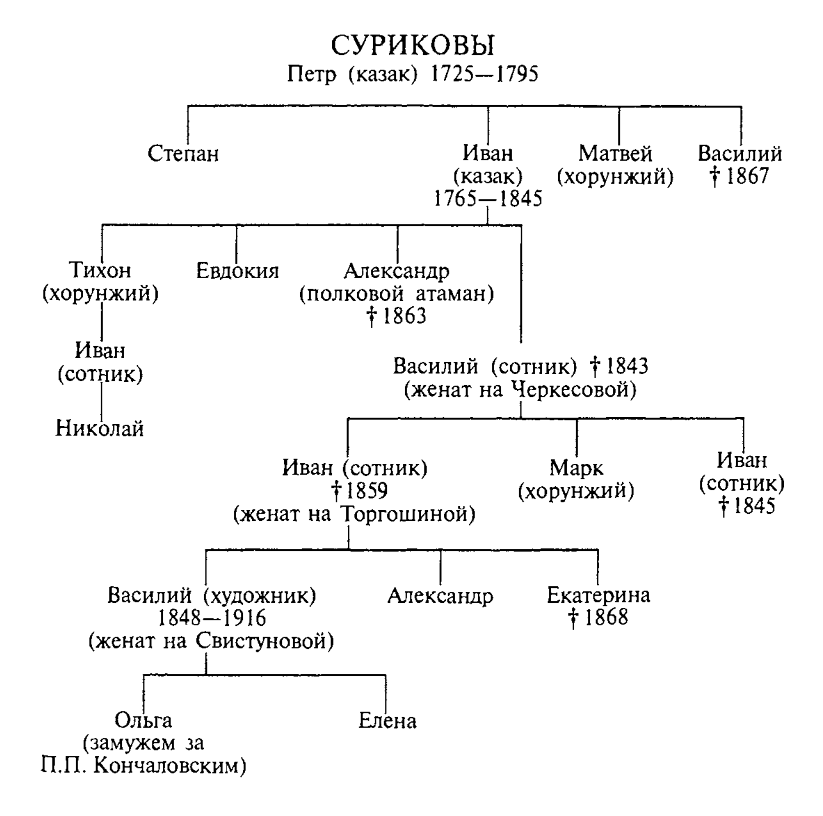
В Красноярске последовательно были назначаемы трое воевод. Но когда Семен Дурново, которому уже было раз отказано от воеводства, был назначен вторично, то его приняли весьма сурово, много били по щекам, таскали за волосы и повели топить в Енисей. Только благодаря заступ-

ничеству «воровского» воеводы Московского его не потопили, а, сорвав верхнюю одежду, посадили в лодку без весел и пустили вниз по Енисею, осыпая камнями.

В следствии об этом бунте и встречается в первый раз имя казака Петра Сурикова. Он принимал участие в «воровской» думе, в избе у него был склад оружия для бунтовщиков, он же был в толпе, которая вела «топить» воеводу Дурново.

У этого Петра Сурикова упоминается еще брат Иван, который не был с бунтовщиками.

Проследить родословную Суриковых можно до внука этого Ивана, тоже Петра (1725—1795).



В течение всего XVIII века Суриковы остаются простыми казаками и только в первой половине XIX века доходят до офицерских чинов — между ними появляются сотники, хорунжие, а один из них — Александр Степанович — становится полковым атаманом Енисейского казачьего полка, преобразованного в таковой в 1822 году из Енисейской и Красноярской дружин, существовавших в течение двухсот лет, со времен Ермака.

Дед Александр Степанович[11] — человек большой семьи, был его первым полковым атаманом и двинул немного свою родню по лестнице военных чинов.

Отец Василия Ивановича — Иван Васильевич был сотником и умер молодым (в 1859 г.). Он был очень музыкален, обладал прекрасным голосом, и губернатор Енисейской губернии его возил всюду с собой как певца.

Мать же его была из рода Торгошиных[12], имя которых тоже упоминается в истории Красноярского бунта, так как один Торгошин был в числе казаков, подававших Семену Дурново «отказ от воеводства».

Как это часто бывает, когда ветвь за ветвью следишь историю происхождения большого художника, кажется, что всё было предназначено для того, чтобы подготовить возможность его появления, и он сам распускается, как цветок, на самом конце стебля, выявляя собою все скрытые токи, творческие силы и ароматы своего рода.

В течение трех столетий род Суриковых принимал участие во всех походах, подвигах и бунтах Донского и Сибирского казачества, бродя и кипя и отстаивая в молчании тот исторический опыт, который лишь в конце XIX века должен был раскрыться в русском искусстве рядом произведений, являющихся единственным психологическим документом творческих центробежных сил русской истории.

Выносив свою родовую память, в первой половине XIX века верхние ростки рода начинают прорастать из темной казацкой массы выше, чтобы от стихийной народной силы создать переход к формам ее выражения в искусстве, чтобы подготовить культурную среду, в которой художе-

ственный темперамент может пустить корни, нащупать точки опоры для развития творческих стремлений и инстинктов, чтобы пробудить волю к созданию и пластическому воплощению всего, что беременело в подсознательных чувствилищах рода.

Теперь Василий Иванович Суриков мог родиться.

И он родился в 1848 году, так что первые годы его детства захватили последние годы николаевского царствования, когда Красноярск мало чем отличался от Красноярска времен казацких бунтов.

III
ОБСТАНОВКА ДЕТСТВА

Детство В.И. Сурикова прошло в обстановке привольной, яркой и широкой.

«В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый, — рассказывал он. — И край-то у нас какой. Енисей течет на пять тысяч верст в длину, а шириною против Красноярска — верста. Берега у него глинистые, розово-красные. И имя отсюда — Красноярск. Про нас говорят: "Краснояры сердцем яры". Сибирь западная плоская, а за Енисеем у нас горы начинаются, к югу — тайга, а к северу — холмы. Горы у нас целиком из драгоценных камней: порфир и яшма, а на Енисее острова Татышев и Атаманский. Этот по деду назвали. И кладбище над Енисеем с могилой дедовой, красивую ему купец могилу сделал.

А за Енисеем над горой станица Торгошинская. А что за горы, никто и не знал. Было там еще верст за двадцать село Свищево. Из Свищева к нам родственники приезжали. А за Свищевым 500 верст до самой китайской границы. И медведей полно. До 50-х годов девятнадцатого столетия всё было полно: реки — рыбой, леса — дичью, земля — золотом. Страна неведомая, леса нехоженые, степь немереная. Первое, что у меня в памяти осталось, — это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Сани высокие, мать, как

через Енисей едем, не позволяла выглядывать, и всё-таки через край и посмотришь: глыбы ледяные столбами кругом стоймя стоят, точно долмены. Енисей на себе сильно лед ломает, друг на дружку их громоздит. Пока по льду едешь, то сани так с бугра на бугор так и кидает. А станут ровно идти — значит на берег выехали. Вот на том берегу я в первый раз видел, как “городок” брали. Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это, верно, он-то у меня в картине и остался. Я потом много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посредине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хворостинами бьют — чей конь первый сквозь снег прорвется. А потом приходят люди, что городок делали, денег просить — художники ведь. Там они и пушки ледяные, и зубцы — всё сделают.

Мать моя из Торгошиных была. Торгошины были торговыми казаками, но торговлей не занимались: чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска. Старики неделенные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощеный был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. И иконы старые, и костюмы. Самый воздух казался старинным. Сестры мои двоюродные — девушки, совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. Трое их было: Таня, Фаля и Маша, дочери дяди Степана[13]. Занимались они рукодельем: гарусом на пяльцах вышивали. Песни старинные пели тонкими певучими голосами. В девушках красота была особенная — древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Всё здоровьем дышало. Помню, старики, Федор Егорыч и Матвей Егорыч, под вечер на дворе в халатах шелковых выйдут, гулять начнут и “Не белы снеги” поют.

Там старина была. А у нас другое. Дом новый. Старый Суриковский дом, вот о котором в истории Красноярского бунта говорится, я в развалинах помню. Там уже и не жил никто. Потом он во время большого пожара сгорел. А наш — новый был. В 30-х годах построенный. В то время дед еще сотником в Туруханске был. Там ясак собирал, нам присылал. Дом наш соболями и рыбой строился. Тетка к нему ездила.

Потом про северное сияние рассказывала. “Солнце там, — говорит, — как медный шар”. А как уезжала, дед ей полный подол соболей наклал. Я потом сам в тех краях был, когда остяков для Ермака рисовал. Совсем северно. Они совсем как американские индейцы. И повадка, и костюм. И татарские могильники там столбами, курганами называются.

Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры громадными казались. Я, верно, потому всегда старался в картинах или горизонт очень низко поместить, или фону сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась.

Подполье у нас в доме было полно казацкими мундирами еще старой, екатерининской формы. Не красные еще мундиры, а синие, и кивера с помпонами.

Помню, еще мальчиком, как войска идут — сейчас к окну. А внизу все мои сродственники идут командирами: и отец, и дядя Марк Васильевич, и в окно мне рукой грозят. Атамана, Александра Степановича, я маленьким только помню — он в 53-м году помер. Помню, он сказал раз: “Сшейте-ка Васе шинель, я его с собою на парад буду брать”. Он на таких дрожках с высокими колесами на парад ездил. Сзади меня посадил и повез на поле, где казаки учились пиками. Он из простых казаков подвигами своими выдвинулся. А как человек был простой. Во время парада баба на поле заехала, не знает, куда деваться, а он ей: “Кума, кума, куда заехала?” Широкая натура: заботился о казаках. Очень любили его. У деда, у Василия Ивановича, что в Туруханске умер, лошадь старая была, на которой он всегда на охоту ездил. И так уж приноровился: положит ей винтовку между ушей и стреляет. Охотник был хороший — никогда промаха не давал. Но стареть начал, так давно уже на охоту не ездил. Но вздумал раз оседлать коня. И он стар, и лошадь стара. Приложился, а конь-то и поведи ухом. В первый раз в жизни промах дал. Так он так обозлился, что коню собственными зубами ухо откусил. Конь этот, Карька, с откушенным ухом, гнедой, огромный, после его смерти остался. Громадными правами гражданства пользовался. То в су-

сек забредет — весь в муке выйдет. А то в сени за хлебом придет. Это казацкая черта — любят коней. И хорошие кони у нас. У брата Мишка был. А меня он на вожжах тащил раз, на именинах у брата. Брат его продал. А ночью он стучит. Конюшню разломал и пришел.

А из самых ранних впечатлений помню еще, как мать мне на луну показывала: я глаза и рот различал. Помню тоже, как мать меня в баню через двор на руках носила. А рядом на дворе у казака Шерлева медведь сидел на цепи. Он раз повалил забор и, черный, при луне на столбе сидит. Мать закричала и бросилась бежать.

Мать моя удивительная была. У нее художественность в определениях была: посмотрит на человека и одним словом определит. Рисовать она не умела. Но раз нужно было казацкую шапку старую объяснить, так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидал. Вина она никогда не пила — только на свадьбе своей губы в шампанском помочила. Очень смелая была. Женщину раз мужеубийцу к следователю привели. Она у нас в доме сидела. Матери ночью понадобилось в подвал пойти. Она всегда всё сама делала — прислуги не держала. Говорит ей: “Я вот одна, пойдем, подсоби мне”. Так вместе с ней одна в пустом доме в подвал пошла, и ничего.

А настоящие впечатления природы начались у меня с шести лет, когда отца в 54-м году в Бузимовскую станицу перевели. Бузимо к северу от Красноярска 60 верст — целый день лошадьми ехали. Там мне вольно было жить. Место степное. Село. Окошки там еще слюдяные; песни, что в городе, не услышишь. Масленичные гулянья. Христославцы на Рождестве по домам ходили. Иконы перед праздником льняным маслом натирали, а ризы серебряные — мелом. Посты соблюдали. Мама моя чудные пирожки делала. В Прощеное воскресенье мы, дети, приходили у матери на коленях прощенья просить. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузиме старые лубки висели, самые лучшие. Зимой мороженых рыб привозили. Осетры да стерляди в сажень. Помню, их привезут, так они в сенях прямо как солда-

ты стоят. Или я маленький был, что они такими громадными казались? У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат мой до сих пор поминовение о всех умерших подает.

Когда мой отец помер, мать на его могилу со всеми детьми ездила плакать. На могиле причитали по-древнему. Мы с сестрой Катей всё уговаривали ее, удерживали.

Верхом я ездить с семи лет начал. Пара у нас лошадок была: соловый и рыжий конь. Кони там степные, с большими головами, тарапаны. Помню, мне раз кушак новый подарили и шубку. Отъехал я, а конь всё назад заворачивает. Я его изо всех сил тяну. А была наледь. Конь поскользнулся и вместе со мной упал. Я — прямо в воду. Мокрая вся шубка-то новая. Стыдно было домой возвращаться. Я к казакам пошел, там меня обсушили. А то раз я на лошади через забор скакал, конь копытом забор и задел. Я через голову — и прямо на ноги стал, к нему лицом. Вот он удивился, я думаю...

А то еще, тоже семи лет был, с мальчиками со скирды катались да на свинью попали. Она гналась за нами. Одного мальчика хватила. А я успел через поскотину перелезть. Бык тоже гнался за мной. Я от него опять же за поскотину, да с яра, да прямо в реку — в Тубу. Собака на меня цепная бросилась, с цепи вдруг сорвалась. Но сама что ли удивилась: остановилась и хвостом вдруг завиляла.

Мы мальчиками летом палы пускали, сухую траву поджигали. Раз пошли, помню, икону встречать, по дороге подожгли. Трава высокая. Так нас уж начали языки догонять. До телеграфных столбов дошло.

А охотиться я начал еще раньше, с кремневым ружьем, и в первый же раз на охоте птичку застрелил. Сидела она. Я прицелился. Она упала. И очень я возгордился. И раз от отца отстал. Подождал, пока он за деревьями мелькает, и один в лесу остался. Иду. Вышел на опушку. А дом наш бузимовский на яру, как фонарь, стоит. А отец с матерью смотрят, меня ищут. Я спрятаться не успел, увидали меня. Отец меня драть хотел: тянет к себе, а мать к себе. Так и отстояла меня. У меня меткость глаза была: я сорок раз пулькой прямо в рот попал, всех изумил.

А летом в Енисее купались. Енисей чистый, холодный, быстрый: бросишь в воду полено, а его уже бог весть куда унесло. Мальчиками мы, купаясь, чего только не делали. Под плоты ныряли: нырнешь, а тебя водой внизу несет. Помню, раз вынырнул раньше времени — под балками меня волочило. Балки скользкие, несло быстро, только небо в щели мелькало синее. Вынесло-таки.

А на Енисее я раз приток переплывал, неширокий, сажень 50, у меня судорогой ногу свело. Но я плавать умел и столбиком, и на спине. Доплыл-таки.

А на Каче — она под Красноярском с Енисеем сливается — плотины были. Так мы оттуда — аршин 6—7 высоты — по водопаду вниз ныряли. Нырнещь, а тебя вместе с пеной до дна несет — бело всё в глазах. И надо на дне в кулак песку захватить, чтобы показать. Песок чистый, желтый. А потом с водой на поверхность вынесет».

Так огонь и вода позволяли играть с собою, не обнаруживая грозящих своих ликов. Звериное царство обращалось к ребенку не страшными своими сторонами, грозило шутливыми, благополучными опасностями. Гораздо более страшные впечатления приходили от мира человеческого.

«В Сибири ведь разбой всегда, — рассказывал Суриков. — Помню, под городом жил один вроде Соловья Разбойника. На ночь, как в крепость, запирались. Приданое моей матери всё украли. Я, помню, еще совсем маленьким был. Спать мы легли. Вся семья в одной постели спала. Я у отца всегда на руке спал. Брат, сестра[14]. А старшая сестра от первого брака, Елисавета, в ногах спала. Утром мать просыпается: “Что это, — говорит, — по ногам дует?” Смотрим, а дверь разломана. Ведь если бы кто из нас проснулся, так они бы всех нас убили. Но никто не проснулся, только сестра Елисавета помнит, точно ей кто на ногу ночью наступил. И всё приданое материнское с собой унесли. Потом еще платки по дороге на заборе находили. Да матери венчальное платье на Енисее пузырем всплыло, его к берегу прибило.

А то раз рабочий ломился к нам пьяный в кухню, зарезать хотел. Дети спали, мать одна дома была. Но успела запе-

реться и через окно казаков из казачьего приказа позвать. А то я раз с матерью ехал. Из тайги вышел человек в красной рубашке и заворотил лошадей в тайгу молча. А потом мать слышит, он кучеру говорит: "Что ж, до вечера управимся с ними?"

Тут мать раскрыла руки и начала молить: "Возьмите всё, что у нас есть, только не убивайте!"

А в то время навстречу священник идет. Тот человек в красной рубахе соскочил с козел и в лес ушел. А священник нас поворотил назад, и вместе с ним мы на ту станцию, откуда ехали, вернулись. А я только тогда проснулся — всё время головой у матери на коленях спал, ничего не слыхал».

Знаменателен этот глубокий сон, охватывавший детскую душу каждый раз, когда человеческий мир оборачивался грозным своим ликом. Совершалось нарастание ужаса, суровая сибирская жизнь вплетала в душу художника страшные свои волокна, но в то же время не забывала окутать сознание непроницаемым покровом тихого детского сна.

Всё детство Сурикова кажется таким глубоким вещим сном, в котором железный край Восточной Сибири преображается в райское видение.

Человеку, приехавшему из России, Красноярск с его сорокаградусными морозами, ледяными иглами, висящими в воздухе, режущими, как ножи, ветрами кажется нестерпимым и жестоким краем заточения и ссылки. Но та же жизнь, что пришельцу с Запада показывает свой яростный и жестокий лик, обращала к ребенку, ею самой из себя рожденному, свое материнское любящее лицо, и черты суровой жизни заботливо застилала золотыми снами.

IV
ТРАГИЧЕСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Наряду с этими впечатлениями вольного детства среди вольной природы в жизнь врывались суровые черты быта и нравов XVII века. Люди были мощные и сильные духом: «Душа крепко сидела в ножнах своего тела».

«Нравы жестоки были, — рассказывал Суриков. — Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьми. Бывало идем мы, дети, из училища, кричат: "Везут! Везут!" Мы все на площадь бежим за колесницей. Палачей дети любили. Мы на палачей как на героев смотрели. По именам их знали: какой — Мишка, какой — Сашка. Рубахи у них красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли. Геройство было в размахе. Вот я Лермонтова понимаю, помните, как у него о палаче:

По высокому месту лобному
В рубахе красной с яркой запонкой
Палач весело похаживает.[15]

Мы на них с удивлением смотрели — необыкновенные люди какие-то. Вот теперь скажут — воспитание! А ведь это укрепляло. И принималось только то, что хорошо. Меня всегда в этом красота поражала, сила. Черный эшафот, красная рубаха. Красота! И преступники так относились — сделал, значит расплачиваться надо. И сила какая была у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув. И ужаса никакого не было. Скорее восторг. Нервы всё выдерживали».

Отношение к казням было не нынешнее, а древнее. Выявлялась темная душа толпы — сильная и смиренная, верящая в непреложность человеческой справедливости, в искупительную власть земного возмездия. Не было критического отношения к законности самого факта, поэтому трагизм положения осознавался во всей полноте. Детская душа переживала не тупой ужас, а настоящее трагическое действо. В них создавалась напряженность духа, близкая душевному настроению зрителей древней трагедии. Относились, как к театру. Поражала суровая красота постановки: черный эшафот, красная рубаха. У действующих лиц было тоже сознание рока. Казнь становилась актом трагического очищения, каким она и должна была быть по замыслу древ-

них законодателей человечества. Сценический пафос протагонистов[16] был велик и выражался молчанием. Тогда детские сердца переполнялись не ужасом, а восторгом.

«Помню, одного драли, — рассказывал Суриков, — он точно мученик стоял. Не крикнул ни разу. А мы все мальчишки на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла. Спирт им нюхать дают».

Но если трагический актер не выдерживал патетического безмолвия своей роли, трагедия превращалась в фарс, и зрители были безжалостны.

«Один татарин храбрился, а после второй плети начал кричать. Народ смеялся очень. Женщину одну, помню, драли. Она мужа своего — извозчика — убила. Она думала, что ее в юбках драть будут. На себя много навертела. Так с нее палачи как юбки сорвали — они по воздуху как голуби полетели. А она как кошка кричала — весь народ хохотал. А то еще одного за троеженство клеймили, а он всё кричал: "Да за что же?"

Смертную казнь Сурикову пришлось видеть в детстве дважды. Об этом он рассказывал так: «Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шаляпина. А другой — старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут, плачут, родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали, а парень стоит. Потом и он упал. А потом вдруг вижу, подымается. Это такой ужас, я вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его.

Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливают? Там у одного, когда в яму свалили, плечо шевелилось. Я его спрашивал: "Вы это видели, Лев Николаевич?" Говорит: "По рассказам".

Только, я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное, видел. А другой раз я видел, как поляка казнили, Флерковского. Он во время переклички офицера ножом пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчишки, за телегой бежали. Его далеко за город везли. Он бледный вышел. Всё кричал: "Делайте то же, что я сделал!" Рубашку поправил. Ему умирать — а он

рубашку поправляет. У меня прямо под ногами земля поплыла, как залп дали».

Среди этих суровых впечатлений мальчишеская и юношеская жизнь шла соответственным порядком.

«Жестокая у нас жизнь в Сибири была. Кулачные бои, помню, на Енисее зимой устраивались. И мы мальчишками дрались. Уездное и духовное училище были в городе, так между ними антагонизм был постоянный. Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли — спартанцев и персов. Я Леонидом Спартанским всегда был.

Мальчиком постарше я покучивал со своими товарищами. И водку тогда пил. Раз 16 стаканов выпил. И ничего. Весело только стало. Помню, как домой вернулся, мать меня со свечами встретила.

Двух товарищей моих в то время убили. Был товарищ у меня Митя Бурдин. Едет он на дрожках. Как раз против нашего дома лошадь у него распряглась. Я говорю: "Митя, зайди чаю напиться". Говорит? "Некогда". Это 6 октября было. А 7 земля мерзлая была. Народ бежит, кричат: "Бурдина убили!" Я побежал с другими. Вижу, лежит он на земле, голый. Красивое у него тело было, мускулистое. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия царевича писать буду, его таким напишу.

Его казак Шаповалов убил. У женщин они были. Тот его и заревновал. Помню, как его на допрос привели. Сидел он так, опустив голову. Мать его и спрашивает: "Что же это ты наделал?" — "Видно, — говорит, — черт попутал".

А другой был у меня товарищ Петя Чернов. Мы с ним франты были. Шелковые шаровары носили, кушаки шелковые, поддевки, шапочки ямщицкие. Кудрявые оба. Веселая была жизнь. Маскировались мы. Я тройкой правил. Колокольцы еще у нас валдайские сохранились с серебром.

И заходит это он в первый день пасхи. Лед еще не тронулся. Говорит: "Пойдем на Енисей в прорубь рыбу ловить".

— Что ты? В первый-то день праздника?

И не пошел. А потом слышу: Петю Чернова убили и под лед спустили. Я потом его в анатомическом театре ви-

дел: распух весь, и волосы совсем слезли — голый череп. Портрета его не осталось, так мать после приходила, просила нарисовать. Я его как живого нарисовал: зрительная память очень развита была».

Такими суровыми ударами, глубоко проникавшими в душу, но не направленными против нее непосредственно, вводила сибирская жизнь будущего художника в трагические реальности русской истории. Тесный уют старого уклада жизни и широта земных просторов, древнее смирение перед роком земной справедливости и случайные убийства, бессмысленная гибель близких людей; хмельная кровь непокорных казаков и приобщение темным переживаниям, инстинктам, порывам народной толпы — черта за чертой, ступень за ступенью готовили душу к таинствам творческого воссоздания. Но в ней надо было зажечь волю к творчеству и дать возможность выражать себя.

V
ГОДЫ УЧЕНИЯ

Склонность к закреплению видимого мира была заложена в Сурикове от рождения. Но судьба позаботилась и о том, чтобы поместить его в среду, где она могла получить почву для питания. Многие из членов семьи Сурикова были не чужды искусству. Отец был музыкален и обладал прекрасным голосом. Мать была женщиной простой, с сильной волей и ясным разумом и отличалась точностью и большой художественностью в определениях.

Василий Матвеевич Суриков, по прозвищу Синий Ус, тот, который на смотру, когда его начальник оскорбил, сорвал с себя эполеты и его по лицу «ватрушками» отхлестал, был поэт — стихи писал.

«Братья отца, дяди Марк Васильевич и Иван, — рассказывал Суриков, — образованные были, много книг выписывали. Журналы “Современник” и “Новоселье”[17] получали. Я Мильтона “Потерянный рай” в детстве читал, Пуш-

кина и Лермонтова. Лермонтова любил очень. Дядя Иван Васильевич на Кавказ одного из декабристов переведенных сопровождал, — вот у меня еще есть шашка, что тот ему подарил. Так оттуда в восторге от Лермонтова вернулся.

Снимки ассирийских памятников у них были. Я уже тогда, в детстве, их оригинальность чувствовал.

Помню еще, как отец говорил: "Вот Исаакиевский собор открыли... Вот картину Иванова в Петербург привезли..."[18]

Дяди Марк Васильевич и Иван Васильевич оба молодыми умерли от чахотки. На парадах простудились. Времена были николаевские. При 40-градусных морозах в одних мундирчиках. А богатыри были. Непокорные.

После смерти дедушки Мазаровича атаманом назначили. Жестокий человек был. Насмерть засекал казаков. Он до 56-го года "царствовал". Марка Васильевича, дядю, часто под арест сажал. Я ему на гауптвахту обед носил. А раз ночью Мазарович на караул поехал. На него шинели накинули и избили его. Это дядя мой устроил. Сказалась кровь.

Марк Васильевич — он уже болен был тогда — мне вслух "Юрия Милославского"[19] читал. Это первое литературное произведение, что в памяти осталось. Так и помню, как он читал: невысокая комната с сальной свечкой. Я, прижавшись к нему под руку, слушал. И мне всё представлялось, как Омляш в окошко заглядывает.

Умер он зимой, 11 декабря. Мы, дети, когда он в гробу лежал, усы ему закрутили, чтоб у него геройский вид был. Похороны его помню. Лошадь его за гробом вели.

Декабристы культурные интересы в Сибири сильно подняли. Мать моя Бобрищева-Пушкина и Давыдова из декабристов видела. Она всегда в старый собор ездила причащаться, они там впереди всех стояли. Шинели с одного плеча спущены. И никогда не крестились. А во время ектеньи, когда Николая I поминали, демонстративно уходили из церкви.

Я сам Петрашевского-Буташевича на улице видел. Полный, в цилиндре шел. Прямо очень держался. Глаза выпуклые, огненные. Борода с проседью. Я спросил: "Кто это?" —

“Политический”, — говорят. Его у нас мономаном звали. Он присяжным поверенным в Красноярске был. Щапова тоже видал, когда он приезжал материалы собирать».

О начале своей живописи Суриков рассказывал так:

«Рисовать я с самого детства начал. Еще, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал, пачкал. Мне шесть лет, помню, было, я Петра Великого с черной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусникой.

В детстве я всё лошадок рисовал, как все мальчики. Только ноги у меня не выходили. А у нас в Бузиме был работник Семен, простой мужик. Он меня и научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу — гнутся ноги у его коней. А у меня никак не выходило. Это у него анатомия, значит.

У нас в доме изображение иконы Казанского собора работы Шебуева[20] висело. Так я на него целыми часами смотрел. Вот как тут рука ладонью сбоку лепится. А главное, я красоту любил. В лица с детства еще вглядывался: как глаза расставлены, как черты лица составляются.

Из дядей моих один рисовал, Хозяинов[21]. У крестной, у Ольги Матвеевны Дурандиной, у которой я жил, пока в училище был, когда наши в Бузиме еще жили, у нее большие масляные картины его кисти висели. Одна саженная и фигуры до колен: старик Ной благословляет Иафета и Сима, тоже стариков, а Хам, черный, в стороне стоит. А на другой Давид с головой Голиафа. У Атаманских[22] в доме тоже были масляные картины в старинных рамках. Одна была: рыцарь умирающий, а дама ему платком рану затыкает; и два портрета генерал-губернаторов — Левинского и Степанова.

В школу, в приходское училище, меня восьми лет отдали в Красноярск. Я оттуда домой в Бузимо только приезжал. В училище меня из высшего в низший класс перевели. Товарищи очень смеялись. Я ничего не знал. А потом, с 1-го класса, я начал прекрасно заниматься. Чудное время было.

Интересное тут со мною событие случилось, вот я вам расскажу. Пошел я в училище. А мать перед этим приезжала, мне рубль пятаками дала. В училище мне идти не захотелось. А тут дорога разветвляется, по Каче. Я и пошел по дороге в Бузимо. Вышел в поле. Пастухи вдали. Я верст шесть прошел. Потом лег на землю, стал слушать, как в "Юрии Милославском", нет ли за мной погони. Вдруг вижу — вдали пыль. Гляжу — наши лошади. Мать едет. Я от них с дороги свернул прямо в поле. Остановили лошадей. Мать кричит: "Стой! Стой! Да никак ведь это наш Вася!" А на мне такая маленькая шапочка была, монашеская. "Ты куда?" И отвезли меня назад в училище.

Когда наши после смерти отца в Красноярск вернулись, я в уездном училище учился. Там учителем рисования был Гребнев. Он из академии был. У нас иконы на заказ писал. Так вот Гребнев меня и учил рисовать. Чуть не плакал надо мной. О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, что совсем как живая; как формы облаков знает; а воздух — благоухание.

Гребнев брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверху холма го́рода рисовать. Plein air, значит. Мне 11 лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал. "Благовещенье" Боровиковского, "Ангел молитвы" Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. У меня много этих рисунков было. Все в академии пропали. Теперь только три остались. А вспоминаю — дивные рисунки были. Так тонко сделаны. Помню, как рисовал, не выходило всё. Я плакать начинал, а сестра Катя утешала: "Ничего, выйдет!" Я еще раз начинал, и ведь выходило. Вот посмотрите-ка. Это я всё с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже угадал. Ведь как складки эти тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта рука нравилась — так тонко лепится. Очень я красоту композиции уже тогда любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал.

Тут со мной еще один случай был. Там, в Сибири, у нас такие проходимцы бывали. Появится неизвестно откуда, по-

том уедет. Вот один такой на лошади проезжал. Прекрасная была у него лошадь — Васька. А я сидел, рисовал. Предлагает: "Хочешь покататься — садись!" Я на его лошади и катался. А раз он приходит, говорит: "Можешь икону написать?" У него, верно, заказ был. А сам он рисовать не умеет. Приносит он большую доску, разграфленную. Достали мы красок немного, краски четыре. Красную, синюю, черную и белила. Стал я писать "Богородичные праздники". Как написал, понесли ее в церковь святить. А у меня в тот день сильно зубы болели. Но я всё-таки побежал смотреть. Несут ее на руках, а она такая большая. А народ на нее крестится — ведь икона и освященная. И под икону ныряют, как под чудотворную. А когда ее святили, священник, отец Василий, спрашивает: "Это кто же писал?" Я тут не выдержал: "Я", — говорю. — "Ну так впредь икон никогда не пиши".

А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорит: "А ведь икона твоя всё у того купца. Поедем посмотреть".

Оседлали коней, поехали. Посмотрел я на икону — так и горит. Краски полные, цельные, большими красными и синими пятнами. Очень хорошо. Ее у купца Красноярский музей купить хотел — ведь не продал. Говорит: "Вот я ее поновлю, так еще лучше будет". Так меня прямо тоска взяла.

После окончания уездного училища поступил я в IV класс гимназии — тогда в Красноярске открылась. Но курса не кончил. Из VII класса пришлось уйти. Средств у нас не было. Подрабатывать приходилось. Яйца пасхальные я рисовал по три рубля за сотню.

Губернатор Замятин хотел меня в Академию определить. Велел собрать все рисунки и отправил их в Петербург. Но ответ пришел: "Если хочет ехать на свой счет, пускай едет. А мы его на казенный счет не берем".

Очень я по искусству тосковал. Помню, журналы тогда всё смотрел художественные. Тогда журнал издавался "Северное сияние"[23]. И старый "Художественный листок" Тимма[24], времен еще Крымской войны. Пушка одна меня, помню, очень поражала, как она огнем полыхает.

Мать какая у меня была: видит, что я всё плачу — горел я тогда, так мы решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе и план составили: пойду я с обозами, а она мне 30 рублей на дорогу давала. Так и решили.

А раз пошел я в собор — ничего ведь я и не знал, что Кузнецов обо мне знает[25], — он ко мне в церкви подходит и говорит:

“Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру”.

Я к матери побежал. Говорит: “Ступай, я тебе не запрещаю”. Я через три дня уехал, 11 декабря 1868 года. Морозная ночь была, звездная. Так и помню улицу, и мать темной фигурой у ворот стоит.

Кузнецов — золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повел, картины показывал. А у него тогда и Брюллова был портрет его деда. Мне те картины понравились, которые не гладко написаны. А Кузнецов говорит: “Что ж, а те лучше”.

Он в Петербург рыбу посылал в подарок министрам. Я с обозом и поехал. Огромных рыб везли: я наверху воза на большом осетре сидел. В тулупчике мне холодно было, коченел весь. Вечером как на станцию приедешь — пока еще отогреешься. Водки мне дадут согреться. Потом в пути я себе доху купил.

Барабинская степь пошла. Едут так с одного извозчичьего двора до другого. Когда запрягают, то ворота на запор. Готово? Ворота настежь. Лошади так и вылетят. В снежном клубе мчатся.

Было тут у меня приключение: подъезжали мы уже к станции. Большое село сибирское. У реки внизу уже огоньки горят, спуск был крутой: “Надо лошадей сдержать”.

Мы с товарищем подхватили пристяжных, а кучер коренника — да какое тут! Влетели в село. Коренник что ли неловко тут повернул, только мы на всем скаку вольт сделали, прямо в обратную сторону: все так в разные стороны и посыпались... Так я... Там, знаете, окошки пузырные, из бычьего пузыря делаются... Так я прямо головой в такое окошко угодил. Как был в дохе — прямо внутрь избы влетел. Старушка

там стояла, молилась. Так она меня за черта что ли приняла, как закрестится... А ведь не попади я головой в окно, наверное бы насмерть убился. И рыба вся рассыпалась. Толпа собралась. Подбирать помогали. Собрали всё. Там народ честный.

До самого Нижнего мы на лошадях ехали — четыре с половиной тысячи верст. Там я доху продал. Оттуда уже железная дорога была. В Москве я только один день провел. Соборы меня поразили. А 19 февраля 1869 года мы приехали в Петербург. На Владимирском остановились, на углу Невского. В гостинице "Родина"».

VI
АКАДЕМИЯ

Академия встретила Сурикова очень неприветливо. «А где же Ваши рисунки?» — спросил инспектор Шренцер, когда он явился с трепетом немедленно по приезде в Академию.

Суриков объяснил, что рисунки в свое время были посланы губернатором Замятиным и должны находиться в Академии.

Шренцер долго рылся, нашел папку и внимательно перелистал эти детские работы, сделанные в Красноярске с таким творческим рвением, любовью, слезами и муками, «что не выйдет». Тонкие карандашные рисунки, подцвеченные акварелью «от себя» («Я по приезде в Петербург сейчас же пошел в Казанский собор — Боровиковского посмотреть, ведь похожи краски у меня — угадал»), рисунки, в которых были с таким тщанием переданы и «складки, что так тонко сделаны», и «ручка, что так тонко лепится».

Просмотрев всё, инспектор Академии изрек:

«Это ваши работы? Да за такие рисунки вам даже мимо Академии надо запретить ходить».

«Так у него все эти рисунки и пропали, — прибавлял Суриков с сокрушением, рассказывая об этом, — а дивные, помню, рисунки были. У меня только три сохранилось».

В апреле были экзамены. На экзамене он провалился. Академик Бруни велел в приеме отказать. Но это не обескуражило. День был весенний и радостный. Лед на Неве прошел. Была вера в себя и в свои силы. Он вышел на набережную, неудачный свой рисунок разорвал и по реке пустил.

После этого он поступил в школу Поощрения и там в течение всего лета рисовал гипсы у художника Дьяконова. Старался рисовать во всевозможных ракурсах, нарочно выбирая самые трудные.

За три месяца он прошел три года курса и осенью выдержал экзамены в Академию прямо в головной класс. Ему был 21 год.

В Академии он работал со страстью, стараясь впитать всё, что было возможно. В головном классе еще не задавались композиции. Но он слушал, какие задаются в натурном, и тоже подавал. Еще в Сибири в снимках с картин старых мастеров его больше всего волновала законченность композиции, и он приучался всюду ее видеть и наблюдать в природе.

В Академии он занимался больше всего композицией. Дома сам себе задавал задачи и разрешал. На улицах всегда наблюдал группировку людей, а по возвращении домой сейчас же зарисовывал, как они комбинируются в натуре. Приучался ценить случайность, замечать то, что нельзя выдумать.

Очень любил ракурсы в толпе и всегда старался всё передать в ракурсах, находя, что они придают большую красоту композиции.

Товарищи по Академии смеялись над этой страстью и звали его «композитором».

Наравне с живописными классами он проходил и научные. Но страшная жажда знаний, с которой он приехал из Сибири, находила себе мало удовлетворения.

О своих академических профессорах Суриков отзывался так:

«Горностаев у нас по истории искусств читал. Мы очень любили его слушать. Прекрасный рисовальщик был: нари-

сует фигуру мелом — одной линией Аполлона или Фавна, — мы ее целую неделю с доски не стирали.

Гетнер читал начертательную геометрию. Эвальд — русскую словесность.

А профессора... Нефф и по-русски-то плохо говорил. А Шамшин только и говорил: "Поковыряйте-ка в носу... Покопайте-ка в ухе".

Я в живописи только колоритную сторону изучал, а рисунок у меня был не строгий — всегда подчинялся колоритным задачам.

Павел Петрович Чистяков очень развивал меня. Я это еще и в Сибири любил, а здесь он мне указал путь истинного колориста.

Кроме меня, в Академии в то время только у единственного ученика — у Лучшева колоритные задачи были. Но он рано умер».

Первая композиция, поданная Суриковым в Академии, была «Убиение Дмитрия Самозванца».

За композицию «Пир Валтасара» он получил первую премию. Она обратила на него внимание и была воспроизведена в «Иллюстрации».[26]

В 73 году он получил четыре серебряные медали. В 74-м кончил научные курсы. На малую золотую медаль конкурировал «Милосердным самаритянином»[27]. Медаль получил, а картину подарил в благодарность Кузнецову. Теперь она находится в Красноярском музее.

Первая собственная картина в то время была «Памятник Петра Первого при лунном освещении».[28] Он долго ходил на Сенатскую площадь наблюдать блики соседних фонарей на полированной бронзе коня. Картину эту тогда же купил Кузнецов, и теперь она тоже находится в Красноярском музее.

Жизнь в Петербурге протекала при сносных материальных условиях. Кузнецов выдавал стипендию до самого окончания Академии. Часто удавалось брать премии на конкурсах — то пятьдесят, то сто рублей. Так что в деньгах не нуждался и ни у матери, ни у брата ничего не брал.

Из Петербурга так и не выезжал с 1869 года, а летом жил у товарища на Черной речке. Но петербургский климат был очень вреден для здоровья, и начала было развиваться грудная болезнь.

Тогда в 1873 году Кузнецов взял Сурикова в свое имение в Минусинскую степь на промыслы. Он прожил там всё лето и совсем поправился.

В 1875 году он написал «Апостола Павла перед судом Ирода-Антипы» на большую золотую медаль[29]. Медаль ему присудили, но денег на заграничную поездку в академической кассе не оказалось: в это время в Академии обнаружились сильные хищения и растраты, в результате которых казначея Исеева судили и сослали в Сибирь.

Тогда Сурикову вместо заграничной поездки предложили большую работу в храме Христа Спасителя в Москве: написать первые четыре Вселенских собора.

«И слава Богу! — говорил Суриков. — Ведь у меня какая мысль была в то время: царицу Клеопатру написать — “Египетские ночи”. Ведь что бы со мной было! Но классике я всё-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была в техническом смысле, и в колорите, и в композиции».

Работа в храме Спасителя была продолжением академических композиций на заданные темы, и в четырех картинах, написанных им, нет ни одной черты, ни одного намека на суриковское искусство.

«Трудно было для храма Спасителя работать. Я хотел туда живых лиц ввести, греков искал. Но мне сказали: если так будете писать — нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое».

VII
«СТРЕЛЬЦЫ»

Биография Сурикова вплоть до самого прибытия его в Москву представляет собою как бы медленное и равномер-

ное напряжение мощной пружины, которая во вторую половину жизни должна была развернуться в творчестве.

На этой грани оканчивается его личная жизнь и начинается история созидания его семи исторических картин.

К этому времени он представлял из себя заряд огромной творческой силы. Академия его сильно уплотнила и сжала, преднаметив ему путь разряда в сторону больших исторических композиций и дав ему в руки необходимые и, к счастью, очень рудиментарные орудия ремесла.

Он попал в Академию в эпоху «шатости» и хотя, подобно своему предку Ивану Сурикову, не принимал в бытность в Академии участия в «воровских думах» и до конца проделал всю ее программу, однако все годы дышал воздухом недавних художественных мятежей.[30]

Нужен был только запал, чтобы вызвать творческий взрыв. Этим запалом и была Москва с ее стариной, с ее памятниками, с ее живым историческим духом.

«Я как в Москву приехал, — говорил он, — прямо спасен был: старые дрожжи поднялись».

«Стрельцы» были задуманы еще в Академии и возникли из того впечатления, которое произвела на него Красная площадь в тот день, что он провел в Москве по пути из Красноярска в Петербург. О них он и мечтал, когда принимал заказ на живопись в храме Спасителя, чтобы заработать денег и начать свое.

«Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — говорил он, — расспрашивал их: вы видели, вы слышали, вы свидетели. Только они не словами говорят. И вот Вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано[31]. А вот у Пушкина не верю: очень у него красиво, точно сказка. А памятники всё сами видели: и царей в одеждах, и царевен — живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги. В Лувре вон быки ассирийские. Я на них смотрел, и не быки меня поражали, а то, что у них копыта стерты — значит, люди здесь ходили. Вот что меня поражает. Я в Риме в соборе Петра в Петров день был. На колени стал

над его гробницей и думал: "Вот он здесь лежит — исторические кости; весь мир об нем думает, а он здесь — тронуть можно"».

В этих словах Суриков выразил самую сущность своего подхода к исторической действительности. Он восстанавливает ее не путем изучения исторической эпохи и всех ее мелких археологических подробностей — он воспринимает ее непосредственно, как живую эманацию старых камней, по тому же самому закону, как ясновидящий, прижав к темени исследуемый предмет, получает видение событий, к нему относящихся.

Ступив впервые на землю Красной площади, насыщенную кровью древних казней, Суриков был охвачен смутой и тревогой тех воспоминаний, что он носил в памяти своей крови.

Историческая связь напрашивалась сама собою: Красноярский бунт, в котором впервые обнаруживается лицо суриковского рода, был непосредственным отголоском, последней волной стрелецких бунтов начала Петрова царствования. Из событий, запечатленных камнями Красной площади, ему должно было померещиться это и никакое другое, тем более что вид Лобного места пробудил в нем все кровавые воспоминания детства и всю захватывающую, патетическую поэзию эшафота.

«Когда я их задумал, у меня все лица так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией; я ведь живу от самого холста, из него всё возникает», — говорил Суриков.

Но основным зерном, из которого расцвела вся композиция, было впечатление чисто живописное, запавшее в душу гораздо раньше: свеча, горящая при дневном свете на фоне белой рубахи с рефлексами. Этот образ много лет волновал Сурикова, пока не соединился с темой стрелецкой казни. Психологический путь вполне понятен: свеча, горящая днем, вызывает образ похорон, покойника, смерти. На фоне белой рубахи в живой руке она еще более жутко напоминает о смерти, о казни. Глаз художника натолкнулся на один из основных *знаков*, составляющих алфавит види-

мого мира, и вокруг этого сосредоточия стала заплетаться сложная паутина композиции.

На первом карандашном эскизе (1878)[32] эта свеча горит в руках рыжего стрельца, являющегося узлом всей композиции. На законченной картине свечей несколько, и они выражают собою развитие драмы — ход событий, очередь смерти.

Погасшая свеча — это погасшая жизнь. Поэтому старуха на первом плане, в середине картины, прижимает к голове погасшую свечу: того, кого она пришла провожать, уже увели.

Свеча того стрельца, которого уводят направо, брошена в грязь вместе с его кафтаном и шапкой и гаснет.

У седого стрельца с длинной бородой преображенец вынул из рук свечу и задувает ее. Другой солдат тянется к свече того, кто, встав на телеге, кланяется народу.

У стрельца с черной бородой и у молодого, обернутого спиной, свечи горят ровным пламенем в онемевших руках: оба они заняты мыслью о смерти. Напротив, в руке рыжего стрельца свеча зажата судорожно и гневно. Близость смерти не погасила в нем пламени бунта, и его взгляд, полный ненависти, бьет через всю картину, скрещиваясь со взглядом Петра, образующего правый фокус картины.

Таким образом, психологическое напряжение композиции, начинаясь снизу, в середине ее делает эллиптический оборот спирали, круто загибаясь вокруг рыжего стрельца, и оттуда прямой линией наискось пересекает всю картину, чтобы упереться и сломаться в правом очаге воли — в глазах Петра.

Но кроме этой спиральной пружины воли, завязавшей узел композиции, в картине есть и архитектурная конструкция: главы Василия Блаженного увенчивают и заканчивают собою толпу стрельцов, привезенных на казнь. Как внутри этого собора каждой главе соответствует отдельная церковь, так в картине им соответствуют отдельные группы.

Срединному куполу, не умещающемуся в раме, и стоящему пред ним меньшим, с дынеобразной луковицей, со-

ответствует фигура седого стрельца, положившего руку на голову плачущей женщины.

Двум малым, притаившимся между большими, — черный стрелец и обнимающая его сзади женщина. Большому левому куполу с завитой главой — рыжий стрелец (и пламя его свечи повторяет завитки луковиц). Дальнему левому — молодой стрелец, сидящий спиной.

Вправо от срединного купола малая луковица в клетку соответствует стоящему стрельцу, что кланяется народу, а крайний правый и остроконечные верхи крыльца — фигуре голосящей стрельчихи и тому стрельцу, которого уводят преображенцы.

Кремлевская же башня, стоящая на отлете посредине стены, — одинокой верховой фигуре Петра. Наконец, группа царевен и иностранцев приходится по́д правой ближней башней.

Нет сомнения, что, избрав фоном картины Василия Блаженного, Суриков старался установить связь между сложным построением собора и путаницей телег и людей, загромоздивших площадь.

«Когда я этюд с Василия Блаженного писал, — говорил он, — он мне всё кровавым казался». В его прихотливых главах ему чудился образ старой Руси, обезглавленной Петром. Это отразилось и во всей архитектуре композиции и в характере отдельных групп: семи видимым главам собора соответствуют семь смертных свечей картины.

Когда камни Красной площади заговорили с Суриковым и показали ему десятки телег со стрельцами, привезенными на казнь, и толпу народа, облепившую Лобное место, он стал в фигурах и лицах казнимых узнавать своих близких, родственников и предков. Те раздробленные и размельченные черты лиц, жесты, облики, в которые он вглядывался с детства с разлагающим художественным любопытством, стремясь осознать причину своего тайного волнения, он увидал здесь, в этой толпе, в момент их патетического цветения.

«Помните, у меня там стрелец с черной бородой, “как агнец, жребию покорный”, — это Степан Федорович Торго-

шин, брат моей матери, — рассказывал Суриков, — а бабы — это, знаете ли, у меня в родне были такие старушки — сарафанницы, хоть и казачки. А тот, что кланяется, — это ссыльный один лет семидесяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости и народу кланялся».

Труднее всего было найти лицо рыжего стрельца. Вокруг него нарастала вся картина, в нем, как в фокусе, сосредоточивались все лучи мятежных волн. Оно смутно виделось и чувствовалось с самого начала, но среди лиц родни не было ни одного, которое выражало бы этот характер целиком и до конца, давало бы крепкую пластическую конкретность этому сосредоточию картины.

Это лицо Сурикову удалось найти на улице.

"Случайность — на ловца и зверь бежит. На кладбище его увидел. Могильщик он был, — говорил Суриков, — я ему говорю: "Поедем ко мне, попозируй". Он уже занес было ногу в сани, да товарищи стали смеяться. Он говорит: "Не хочу". И по характеру ведь такой, как стрелец: злой, непокорный тип. Глаза его, глубоко сидящие, меня поразили. Насилу его уговорил. Он, как позировал, спрашивал: "Что мне, голову рубить будут что ли?"

А меня чувство деликатности останавливало говорить тем, с кого писал, что я казнь пишу...»

Взявшись за такую тему, как казнь стрельцов, Сурикову сразу пришлось разрешать один из самых важных и опасных вопросов искусства: вопрос об изображении ужасного, вопрос, который оказался роковым для стольких русских писателей и художников, особенно в наши дни.

В представлении и суждениях русской публики об этом вопросе эстетики наблюдается, к сожалению, самая дикая путаница понятий, и картина Сурикова может служить в этом случае прекрасным образцом истинно художественного разрешения его.

Обычная ошибка художников, берущихся за изображение ужасного, бывает в том, что они, не довольствуясь задачами чисто художественного разложения и воплощения, стремятся еще изо всех сил убедить зрителя в том, что

ужасное — ужасно, нагромождают доказательства этого общего места и таким образом в конечном итоге вместо идеала прекрасного служат идеалу отвратительного.

Суриков был спасен от этой ошибки опытом своих детских лет. Он слишком хорошо и слишком близко знал весь ужас смертной казни, чтобы ему могла прийти в голову мысль о необходимости его доказывать и подчеркивать. С другой же стороны, он знал то, что знают только те, кто лично переживали этот ужас: что в нем есть свое «трагическое очищение», что мужество на эшафоте претворяет ужас в «восторг».

«Когда я “Стрельцов” писал, — рассказывал он мне, — я каждую ночь во сне казни видел. Ужаснейшие сны. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься — и обрадуешься. Посмотришь на картину: слава Богу, никакого *этого* ужаса в ней нет. Всё была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие было во всем. Всё боялся, не пробужу ли я в нем неприятного чувства. Я сам-то свят, а вот другие... У меня на картине крови не изображено, и казнь еще не началась. А ведь это всё — и кровь, и казни — всё в себе переживал.

“Утро стрелецких казней” — хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь».

Однажды мне довелось присутствовать на репетициях в студии Художественного театра. Режиссер проходил с молодым артистом, изображавшим неврастенического юношу, драматический монолог, который заключался исступленным нервным криком. Много репетиций было употреблено на то, чтобы этот финальный крик довести до его высшего пароксизма. А тогда, когда крик стал для исполнителя совершенно неизбежен, режиссер сказал ему: «А теперь, дойдя до этого места, превозмогите себя и сделайте паузу. Молчите там, где должен был быть крик».

Этот конкретный пример говорит о том, чем должно быть истинно художественное творчество.

Всё, что в душе художника звучит, как вопль, в произведении искусства должно выражаться молчанием. Толь-

ко тогда этот преодоленный крик, потрясая душу зрителя, претворит ужас в восторг, как и молчание преступника на эшафоте под плетьми. В этом таинство трагического очищения духа, в этом тайна творческого преображения реальной жизни.

«Эшафот, стоявший рядом с училищем» в детстве Сурикова, научил его тем сокровенным законам творчества, знание которых не могли ему дать ни Академия, ни современная ему эстетика.

Любопытен и поучителен один эпизод, относящийся к работе над «Стрельцами», характеризующий другого мастера русской живописи, сорвавшегося именно на изображении ужасного.

«Помню, я "Стрельцов" уже кончил почти, — рассказывал мне Суриков, — приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть, говорит:

— Что же это у вас ни одного казненного нет? Вы бы хоть здесь на виселице, на правом плане поместили бы...

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя. А хотел знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла — как увидела, так без чувств и грохнулась. Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал:

— Что вы — картину всю испортить хотите?

— Да чтоб я, — говорю, — так свою душу продал...

Да разве же так можно? Вон у Репина на "Иоанне Грозном" сгусток крови — черный, липкий... Разве так бывает? Она ведь широкой струей течет — и светлой. Это только через час она так застыть может. Ведь это он только для страху».

Наравне с вопросом об изображении ужасного Сурикову в этой же картине предстояло разрешить для себя вопрос об исторической и археологической документации. И дух пройденной школы и эстетика эпохи, конечно, неволили его справляться и с «Diarium»* Корба[33] и отыски-

* «Дневником» (*лат.*).

вать портреты Петра времен заграничного путешествия, но инстинкт художественного ясновидения приводил его к старым камням, намагниченным историей, и к тем явлениям и предметам бытового уклада народа, которые являются «постоянными величинами» его истории.

«Когда я этюд с Василия Блаженного писал, он мне всё кровавым казался... И телеги еще всё рисовал — для телег-то, в которых стрельцов привезли. Петр-то ведь тут, между ними ходил. Один из стрельцов ему у плахи сказал: “Отодвинься-ка, царь, здесь мое место”. Я всё народ себе представлял, как он волнуется, “подобно шуму вод многих”.

Очень я любил все деревянные принадлежности рисовать: дуги, оглобли, колеса, как что с чем связано. Всё по рынкам их искал. Пишешь и думаешь, что это самое важное во всей картине. На колесах-то грязь. Раньше-то Москва была немощеная — грязь черная кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. А в дровнях-то какая красота — в копылках, в вязах, в саноотводах... А в изгибах полозьев — как они колышатся и блестят, точно кованые. Я, бывало, мальчиком еще, переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно... И среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. И никогда не было желания потрясти».

VIII
«МЕНШИКОВ»

В 1878 году Суриков женился. Жена его[34] была внучка декабриста Свистунова по матери и француженка по отцу.

«Утро стрелецких казней» было начато после женитьбы, закончено и выставлено в 1881 году. Передвижная выставка была открыта 1 марта. Появление картины совпало с новым трагическим узлом[35], обозначившим развитие борьбы центробежных и центростремительных сил русской истории.

Если художественная критика и не оценила ее сразу во всем объеме, то во мнении публики и художников она сразу выдвинула Сурикова в ряды самых замечательных русских художников. Это окрыляло работу.

Замыслов было много, и вопрос был только в том, какой преодолеет.

«Боярыня Морозова» была задумана уже в то время. Мелькала идея неосуществленной картины «Ксения Годунова».

Но преодолел и потребовал своего немедленного осуществления «Меншиков».

О первой идее этого замысла «Меншиков» Суриков рассказывал мне так: «В восемьдесят первом году, летом, поехал я жить в деревню под Москвой — в Перерву. Жили в избу́шке нищенской. Жена с детьми. В избушке те́мно и тесно. И выйти нельзя — всё лето дождь.

Здесь вот мне всё и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? Поехал я раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидал. Весь узел композиции. Только не знал еще, как княжну посажу... Я и о покупках забыл, сейчас кинулся назад в Перерву».

В этом случае еще более обнаженно, чем в замысле «Стрельцов», возникших от эффекта зажженной днем свечи на фоне белой рубахи, выразился художественный, чисто живописный, нелитературный подход Сурикова к историческим темам.

В противоположность обычным приемам и исканиям способов выражения, подходящих к намеченной теме, свойственным всем рядовым художникам, Суриков шел обратным путем: для прочувствованного и глубоко осознанного эффекта он искал подходящей исторической темы.

Точно так же поэт для зазвучавшего внутри размера, для зачаровавшей его рифмы ищет подобающей глубокой мысли. В этом смысл слов «рифма рождает мысль».

Конечно, найденная этим путем мысль никогда не бывает случайна; она вытекает из всего подсознательного

опыта поэта и представляет всегда гораздо более полное, глубокое и неожиданное выражение его личности, чем любая из осознанных им и потому неизбежно плоских и захватанных чужими пальцами идей. Это прямое обращение к своему подсознательному, в котором скоплены все материалы, уже готовые для творческого претворения и воплощения. Упомянутые уже слова Анатоля Франса о том, что «для того, чтобы написать исторический роман, мало изучить эпоху, надо успеть забыть ее», говорят о том же. Забвение — окончательное усвоение знания. Мы помним то лишь, что не вполне нами усвоено, что не переварено еще до конца желудком нашего мозга. А материалом для творчества может быть только то, что усвоено всецело, что стало частью нас самих.

Поэтому мысль, найденная для рифмы, исторический сюжет — для живописного эффекта, несравненно менее случайны для творчества художника, чем любой план работ, сознательно установленный и разработанный.

Исторические темы, найденные Суриковым таким путем, совершенно не случайны. Для темы «Стрелецких казней», как мы видели, он был подготовлен всей историей своего рода и впечатлениями детства. Она стала перед ним с неизбежностью при первом же соприкосновении с камнями Красной площади. Это была тема, выношенная в его крови.

«Меншиков в ссылке» была тема субъективная, чисто личная.

Вольному казаку Сурикову, которого судьба приневолила быть великим художником, разумеется, было тесно и душно в узкой городской жизни Академии, и первые годы борьбы за самостоятельность и за право собственного искусства принимались как необходимая дисциплина. Но когда началась личная жизнь, явилась собственная семья и жизнь повернулась требовательным ликом материальных забот, то утрата первобытной казацкой свободы, овеявшей детство в Сибири, ощутилась во всей полноте. Творческий вопрос был поставлен: «Кому же это было так же тесно, как мне?»

В первом дошедшем до нас этюде Меншикова нет фигуры самого Меншикова. Есть этюд темной, невысокой избы, в которую свет сочится сквозь небольшое оконце. Две сидящие в полутьме не имеют никакого отношения к картине. Нет орла, есть только клетка, приготовленная для него, так как не орел вызвал в художнике идею клетки, а клетка — идею орла. Клетка эта — не тюрьма, а простая изба. Нет пафоса темницы, а просто тесно и скучно, и время тянется долго.

Остановившись на личности Меншикова, Суриков попытался документироваться: ездил в меншиковское имение в Клинском уезде, нашел там бюст Меншикова, просил снять с него маску. Но этого было мало и совсем не в характере суриковского творчества.

Случайность такого же рода, как с фигурой рыжего стрельца, столкнула его с моделью его Меншикова.

«Раз по Пречистенскому бульвару идет, вижу, Меншиков. Я за ним — квартиру запомнить. Учитель был математики Первой гимназии. В отставке. Старик. Невенгловский по фамилии. В первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате. Перстень у него на руке. Небритый. Совсем Меншиков.

“Кого Вы с меня писать будете?” — спрашивает. Думаю, еще обидится, говорю: “Суворова с вас рисовать буду”.

Писатель Михеев из этого после целый роман сделал.[36] А Меншикову я с жены покойной писал. Другую дочь — с барышни одной. Сына писал с одного молодого человека в Москве — со Шмаровина-сына[37]».

Суриковский пленный орел — родной брат Стеньки Разина, Ермака и Пугачева. Это та же центробежная сила стихийного бунта, что и в стрельцах, но которую Петр ввел в строй своего строительства совершенно так же, как разрушительная сила взрыва, подчиненная ритму, служит двигателем машины.

Но Меншиков не единое средоточие картины: рядом с ним фигура, равносильная с ним по замыслу.

Сам Суриков говорил, что ему при имени Меншикова сразу представилась вся композиция, со всеми фигурами, только он не знал еще, как княжну посадить. Речь, конечно, шла не о читающей княжне — она и сын естественно вытекают и вяжутся с фигурой отца, — а о «царской невесте», сидящей рядом на полу, прижавшись ему под руку.

Образ «опечаленной невесты» преследовал в это время Сурикова. Он стремился сначала получить отдельное воплощение, сколько мы может судить по эскизу «Ксении Годуновой»[38]. Но потом он связался с идеей «Меншикова». Связался не гармонически, а антиномично. Поэтому в первом озарении композиции и оставалось неясным место княжны. В картине оказалось два психологических центра, взаимно повышающих и выделяющих друг друга: надломленная власть, своеволье, непокорно ушедшее внутрь себя, и рядом безвинная обреченность, сознательная покорность судьбе.

Если мы рассмотрим акварельные этюды к «княжне», сделанные художником со своей жены, то станет вполне понятным, что́ волновало его в это время в его интимной жизни и что́ требовало себе пластического воплощения.

С этих рисунков глядит на нас детское «обреченное» лицо. Лицо Золушки, Аленушки, Неточки Незвановой. Это сердце надрывающее сиротство не давало ему покоя и окрашивало мрачный пафос его драматических снов нежной лирикой. Но потрясенный на этот раз не зрелищем, а надрывом собственной жизни, он сохранял драгоценное художественное хладнокровие при передаче самого тайного и мучительного. Интересно сопоставить ту идеализацию, которую он дал этому лицу в картине, с теми чертами, которые наложила на него близость смерти. Акварель 1886 года показывает, в какую сторону выявила это же лицо смертельная болезнь.

К эпохе «Меншикова» относится целый ряд акварелей, набросков и этюдов. Любопытна та художественная пропасть, которая отделяет эти случайные вещи от тех всех, что относятся к главной работе. Большим художником Су-

риков становился только тогда, когда душа его была потрясена и захвачена. Во всем же остальном, что не было для него творческой неизбежностью, будь это акварельные портреты его дочерей[39] или художников Матвеева и Крачковского[40], Суриков оставался самым средним художником. Косноязычие его кисти превращалось в красноречие только тогда, когда он сталкивался с каким-нибудь из тех подземных токов истории, которые нес в себе. Это можно видеть по безымянному акварельному этюду 1883 года.

Не знаю, для чего и с кого он писал его, но ясно, что он в нем зажегся об одно из «своих лиц», чего нет в других портретах.

«Меншиков» был выставлен в 1883 году.

В следующем году Суриков поехал за границу. Результатом этой поездки явилась картина «Римский карнавал».[41]

IX
«БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА»

«...А то раз ворону на снегу увидал... Сидит ворона на снегу и крыло отставила, черным пятном на белом сидит. Так вот эту ворону я много лет забыть не мог. Закроешь глаза — ворона на снегу сидит. Потом “Боярыню Морозову” написал».

Этими словами Суриков еще раз приоткрывает психологические тайники своих замыслов, дает нам в руку зерно, из которого расцветает композиция.

«Стрельцы» пошли от пламенника свечи, горящей днем на фоне белой рубахи. «Меншиков» — от низкой избы, в которой «мне» скучно, и кто-то безвинно гибнет рядом. «Морозова» — из трагического черного пятна вороны с отставленным крылом на белом фоне.

«Боярыня Морозова» была задумана еще раньше «Меншикова», сейчас же после «Стрельцов». Первый эскиз ее был сделан еще в 1881 году, но к настоящей работе Суриков приступил только в 84-м.

Уже в эскизе 81-го года[42] вся композиция и устремление сил установлены. Только общий фон и тон картины иные. Даны мглистая московская оттепель и Кремлевские стены в глубине. Шутовской характер поездки подчеркнут погремушками, которыми потрясает ведущий лошадь. Сама боярыня Морозова пока только черное пятно, без экстатического жеста. Но почти все основные персонажи толпы уже налицо. Слева бежит мальчишка, справа идет женщина и стоит на коленях старуха.

Карандашный эскиз 84-го года вытягивается в длину и дополняется рядом фигур, которые в первом эскизе не включались в пределы рамы. Он любопытен тем, что в нем все персонажи, с одной стороны, откровенно современны, а с другой — расставлены почти без жестов. Очевидно, художнику хотелось проверить общее движение задуманной композиции, независимо от индивидуальных движений отдельных лиц.

Любопытно, как Суриков геометрически разрешил поставленную себе задачу.

Ему надо было передать движение, уходящее в глубину картины, дать ощущение того, что Морозову «везут».

«Для "Морозовой" я много раз пришивал холст, — говорил он, — не идет у нее лошадь, да и только. Наконец прибавил последний кусок — и лошадь пошла. Я ее ведь на третьем холсте написал. Первый-то был совсем мал, а тот я из Парижа выписал».

Конечно, тут вопрос был не столько в величине, сколько в удлиненном формате холста. Величина являлась важной только потому, что центральная фигура была заранее данной величиной. Надо было узнать, до каких пределов холст должен быть вытянут.

Если мы разделим всю композицию по диагонали, то заметим, что спина лошади и правый борт розвальней идут по диагонали от правого нижнего к левому верхнему углу, а левая оглобля с левым бортом саней образуют как бы перспективную линию удаления, сходящуюся с первой на куполе церквей. В этом конусе, составляющем основной клин

движения, пересекающий наискось всё полотно, вписаны вплотную розвальни, фигура Морозовой, лошадь и стража с алебардами, идущая впереди. Из него подымается только кисть правой руки с двуперстным знаменьем, и, конечно, не случайно, потому что это выводит ее из общего потока движения и сосредотачивает на ней внимание как на основном символе совершающегося события.

Если же от середины купола, в котором сходятся линии, опустим перпендикуляр, то в этот соседний конус вместится как раз фигура мальчишки, бегущего за санями.

Таким образом определяется поток движения, уходящего в глубину картины, и достигается необходимая иллюзия удаления, дополненная еще и тем, что точка схождения этого конуса движения находится значительно выше линии горизонта.

Толпа же слева и справа образует жидкую статическую массу, разрезаемую этим конусом, и по ней проходят и перекрещиваются, как волны, следующие за кормой ладьи, — волны впечатления, оставляемые совершающимся событием. Таким образом, ясно, что вопрос о величине холста сводился к вопросу о необходимой массе толпы. Мы можем судить по обоим эскизам, что вначале она была слишком мала, и потому не получалось впечатления рассекаемой человеческой массы; но опасно было и слишком увеличить ее, удлиняя холст, так как тогда фигура боярыни Морозовой рисковала уменьшиться, затеряться в толпе. Необходимо было найти ту точную меру, при которой голова боярыни доминировала над толпой, а толпа была бы достаточно велика. Тут выступал уже из-за вопроса о композиции вопрос о психологической напряженности самого лица.

О возникновении лица Морозовой я слыхал от Сурикова такой рассказ: «В типе боярыни Морозовой тут тетка одна моя — Авдотья Васильевна, что была за дядей Степаном Федоровичем Торгошиным, что стрельцом-то у меня с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, всё возмущалась: что это у нее всё странники

и богомолки... Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала. В Третьяковке этот этюд, что я с нее написал.[43]

Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни начну ее лицо — толпа бьет. Очень трудно было лицо ее найти. Ведь сколько времени я его искал. Всё лицо мелко было — в толпе терялось.

В селе Преображенском на старообрядческом кладбище — ведь вот где ее нашел. Была у меня одна знакомая — старушка Степанида Варфоломеевна из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили, у них там молитвенный дом был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там, в Преображенском, все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак, а не курю.

И вот приехала к ним начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал в садике этюд в два часа.[44] И как вставил ее в картину — она всех победила.

"Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны... Кидаешься ты на врагов, как лев". Это протопоп Аввакум сказал про Морозову. И больше про нее ничего нет».

Боярыне Морозовой в картине противопоставлена толпа.

Толпа как психологическое целое представляет одну из труднейших задач живописи, особенно если она берется не орнаментально и не чисто конструктивно. Еще труднее дать национальную психологию толпы в определенный патетический момент. Такие попытки в XIX веке чаще удавались в романе и в драме, чем в живописи. При этом надо прибавить, что русская толпа самая трудная из всех.

Западная толпа, особенно толпа латинская, проще. Она легче находит себе выражение в общем жесте, в общем чувстве. В ней есть единство порыва, обусловленное как общественной большой воспитанностью, так и традиционными правовыми руслами, заранее подготовленными в подсознании на все случаи жизни. Она охотно и дружно подчиняется опытному капельмейстеру, всегда являющемуся в нужный момент. Конфликты ее совести разрешаются гораздо

проще благодаря громадному количеству выработанных историей моральных формул. Этот нравственный автоматизм очень облегчает ее внутренний рисунок.

Русская толпа сложнее, невыявленнее. Ее чувства глубже и разнообразнее, смутнее и противоречивее. Это толпа немых, не имеющих ни слова для своей мысли, ни жеста для своего чувства... Каждый остается мучительно замкнутым в лабиринте своей души. Нет упрощенной цельности чувства — нет готового, заранее предрешенного выхода, всё основано на дроблении взаимоотражений и сложных рефлексов.

Потому ее движения неуклюжи и страшны. Ее порывы более дики, ее проявления более бессмысленны, именно благодаря большей сложности нравственного чувства отдельных лиц.

Мы знаем эту психологию русской толпы и по Достоевскому, и по Толстому. Но в русской живописи единственным мастером, достойно разрешившим эту задачу, был Суриков.

В «Стрельцах» еще нет *толпы* в точном смысле. Есть род скомпонированных человеческих групп, занятых своим личным ужасом, ряд психологических гнезд, разделенных ожиданием смерти. Поэтому у художника и явилась необходимость связать всю композицию единым символическим знаком — зажженной свечою. Та же толпа, что лепится на заднем плане по ступеням Лобного места, в счет не идет. Она трактована обще и небрежно, почти случайно. Художнику было не до нее.

В «Боярыне Морозовой» Суриков подошел к изображению толпы непосредственно как к основной задаче. Он взял случайную, разношерстную уличную массу и проследил в ней психологические волны, рождаемые патетическим событием. В распределении толпы лежит строгий геометрический чертеж, без которого невозможна композиция.

Этот чертеж связан с ранее найденным нами «перспективным конусом удаления», по которому увозят Морозову.

Розвальни врезаются в густую человеческую массу и оставляют за собой, как быстро идущая ладья, две вспененные борозды, превращая равнодушное любопытство и глумливый смех, встречающие шествие, в волны потрясенного чувства.

Эти линии эмоциональных волн тоже сходятся перспективно, но не выше горизонта, на куполе церкви, куда упирается «конус удаления», а на горизонте, в той точке, что проходит через загривок лошади, потому что там приходится «нос» ладьи, рассекающей толпу. Из этой точки эмоциональные линии расходятся не прямо, как перспективные лучи, а дугообразно, как настоящие волны.

Толпа впереди, та, которая еще не увидала лица Морозовой, теснится с любопытством и грубо хохочет в ожидании позорного зрелища. Ее характеризуют четыре лица: возница и мальчишка справа, а слева купец и священник.

И бубенцы, и хворостина, которыми в первом варианте художник хотел подчеркнуть шутовской характер шествия, в картине сосредоточены в лице осклабившегося возницы. Ни он, ни Морозова не видят друг друга, но лица их перспективно противопоставлены одно другому как крайние контрасты света и тени. Это основная антитеза композиции.

Рядом с ним лицо по-детски неразумно смеющегося мальчишки en face*. Он уже видит Морозову, но смех не успел сбежать с его лица, тогда как за ним вправо, откуда виднее профиль Морозовой, он уже заменился на некоторых лицах настороженностью, а на женских — испугом.

Слева же, откуда Морозова видна только со спины, скверно глумится священник, прислушиваясь одним ухом к речам острящего купца и обмениваясь взглядом с возницей.

Там, где розвальни прошли, картина толпы меняется органически. Рядом с бортами струи человеческой влаги захвачены непосредственным движением: слева бежит мальчишка, догоняя сани, а справа внизу стоит странница на

* Изображенного спереди (*фр.*).

коленях и сидит юродивый. Оба они физически неподвижны, но в них дано высшее напряжение чувства, следующего за Морозовой. Они целиком устремлены вслед ей в своем благословении. Таким образом эти две ближайшие борозды равновесятся: высшему напряжению движения слева соответствует высшее напряжение активного чувства справа.

В крыльях водного следа, оставляемого идущей ладьей, можно всегда различить несколько рядов расходящихся и постепенно убывающих волн. Так и здесь. Только левое крыло движения, взятое в ракурсе, естественно короче и менее разработано. Вся видимая толпа находится в правом крыле.

Вторая волна, состоящая почти сплошь из женских фигур, представляет собой нарастание глубокого, замолченного, с собою самим борющегося и себе противоречащего чувства, которое усложняется по мере ее отдаления.

Она начинается фигурой мальчика, идущего рядом с санями и глядящего на Морозову испуганно-удивленными, широко открытыми глазами. Это тот же самый мальчик, который на два шага впереди смеется рядом с возницей; теперь он *увидал*, и мы видим следующее выражение его лица.

Затем эта борозда развертывается в таком порядке: боярыня со сложенными руками, идущая за мальчиком, подпершаяся горестно старуха, молодая женщина, готовая разрыдаться, склонившаяся боярышня, монашка, выглядывающая из-за ее плеча, и странник с посохом.

В последних фигурах невыявленная душевная борьба доходит до высшей точки.

После лица самой Морозовой лицо молодой монахини — самое яркое горение духа во всей картине. Из всей толпы, глядящей на Морозову, она одна смотрит ей в глаза. Между ними бежит такой же магнетический ток, как между глазами Петра и рыжего стрельца в «Утре стрелецких казней».

В крупной и мрачной фигуре странника, в его руке, сжимающей посох, трагический душевный разлад достигает апогея.

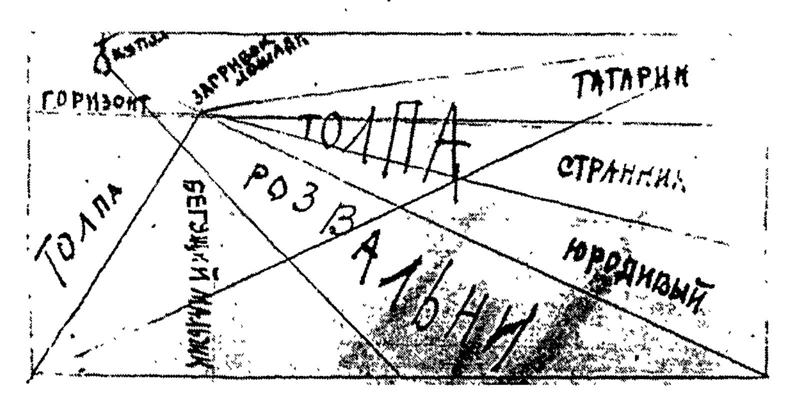
На левом крыле этой борозде соответствует окаменевший от боли профиль боярского мальчика постарше и ряд

теснящихся под самой рамой женских фигур, тоже в профиль. Вслед за ними (так как в эту сторону Морозова обращена спиной) начинается сразу гогочущая темная толпа, не прошедшая еще через огненное крещение ее лика, с глумящимся священником во главе.

Но на правом крыле развертывается еще третья борозда. Она сплошь мужская. Это растревоженная, но не преображенная влага недоверия, враждебности, гнева. Но ни смеха, ни глумления в ней уже нет. Она идет от смутного мужика в тулупе, через стрельца, видимого со спины, через крупного старика с седой бородой, неодобряющего черноглазого монаха, пристально и гневно вглядывающегося из-под руки старика, и заканчивается безразлично глумливым и презрительным лицом другого монаха и равнодушно любопытствующим бронзовым лицом татарина в тюбетейке.

Наконец, выше третьей волны, как бы пена от ее удара об стены церкви, лепятся фигуры двух мальчишек, взобравшихся на карниз, чтобы лучше рассмотреть. Еще выше их, в самом правом верхнем углу — икона Божией Матери, на которую устремлены глаза Морозовой.

Графически схему всей композиции можно представить так:



Было бы рискованно утверждать, что Суриков сознательно нашел и провел в картине этот геометрический чертеж. Он образовался и определился постепенно путем перестановок фигур, путем долгого притирания их друг к другу, путем подшивания новых кусков холста, как мы видели. Сурикову не свойствен был отвлеченный замысел, он исходил из конкретного. Он шел от живого человеческого лица.

У каждого из лиц, составляющих толпу «Боярыни Морозовой», есть своя интимная история. Некоторые из них нам довелось записать со слов самого художника.

«Священника в толпе помните? Это целый тип у меня создан. Это когда меня из Бузима учиться посылали, раз я с дьячком ехал, с Варсонофием. Мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. Въезжаем мы в село Погорелое. Он говорит:

— Ты, Вася, подержи лошадь. Я зайду в Капернаум.

Купил он себе зеленый штоф и там уже клюкнул.

— Ну, — говорит, — Вася, ты правь.

Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьет из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в "Сцене в корчме". Как он русский народ-то знал!

И песню дьячок Варсонофий пел. Я и слова все до сих пор помню:

Монах снова испугался

(так и начиналась),

В свою келью отправлялся —
Ризу надевал.
Большу книгу в руки брал,
Очки поправлял.
Бросил книгу и очки,
Разорвал ризу в клочки,
Сам пошел плясать.
Наплясался до доволи,
Захотел он доброй воли,
Вышел на крыльцо.
Стукнул, брякнул во кольцо —

Ворон-конь стоит.
На коня монах садился,
Под монахом конь бодрился
В зеленых лугах.
Во зеленых во лужочках
Ходят девицы кружочком.
Девиц не нашел.
К честной девушке зашел.
Тут и лягу спать.
На полу монах ложился —
На перинке очутился:
Видит, что беда.
Что она ни вынимала,
Всё монаху было мало.
Съел корову, да быка,
Да ребенка — третьяка...

А дальше не помню, всё у него тут путалось. Так всю дорогу пел. Да в штоф всё смотрел. Не закусывая пил. Всю ночь так ехали. А дорога опасная: горные спуски. А утром в городе на нас люди смотрят — смеются.

...А юродивого я на толкучке нашел — огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой череп у этих людей бывает. Я говорю: идем. Еле уговорил его. Идет он за мной — всё через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой — ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ему ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщовой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым долгом лихача за рубль семьдесят копеек нанял. Вот какой человек был. Икона у меня была нарисована. Так он всё на нее крестился — говорил:

— Теперь я всей толкучке расскажу, какие иконы бывают.

Так на снегу его и писал. На снегу писать — всё иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами... А на снегу всё пропита-

но светом. Всё в рефлексах лиловых и розовых. Вон как одежда боярыни Морозовой, верхняя, черная, и рубахи в толпе. Всё пленэр. Я с 1878 года уже пленэристом стал. “Стрельцов” тоже на воздухе писал. Всё с натуры писал: и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской — тогда ее еще Новой Слободкой называли — жили,[45] у Подвисков, в доме Збук. Там в переулке рядом, что на Миусское поле шел, всегда были глубокие сугробы и ухабы и розвальней много. Я всё за розвальнями ходил — смотрел, как они за собой след оставляют, на раскатах особенно.

Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило. А потом начнешь колею писать. И чувствуешь здесь всю бедность красок.

И переулки я всё искал по Москве: смотрел, крыши где высокие. А церковь-то, что в глубине картины, — это Николы, что на Долгоруковской.[46]

Самую картину я начал в 1885 году писать. В Мытищах жил — последняя избушка с краю. И тут я еще штрихи ловил. Помните посох-то у странника в руках? Это богомолка одна проходила мимо с этим посохом. Я схватил акварель да за ней. А она уже отошла. Кричу ей:

— Бабушка, бабушка! Дай посох...

А она и посох-то бросила — думала, разбойник я.

Девушку-монахиню в толпе — это я со Сперанской писал, она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, — всё старообрядочки с Преображенского.

В восемьдесят седьмом году я “Морозову” выставлял».

X
ПЕРЕЛОМ (1888—1891)

«Боярыня Морозова» была высшей точкой суриковского творчества. После нее начинается медленное склонение.

Трудно представить себе, в какую сторону направилось бы творчество после «Морозовой», если бы в его жизни не случилось событие, перевернувшее весь внутренний строй его творчества.

Через год после окончания «Морозовой», седьмого апреля 1888 года умерла его жена. Удар этот не был неожиданным, как мы можем видеть по этюдам к Марии Меншиковой. Но это нисколько не уменьшает ни его силы, ни его значения.

У нас нет ни документов, ни признаний самого Сурикова о том, как он пережил этот удар. Но ясно, что с ее смерти исчезла та интимная, замкнутая творческая атмосфера, в которой созревали и выявились и «Стрельцы», и «Меншиков», и «Боярыня Морозова».

Из этого сосредоточенного внутреннего мира он был снова кинут во внешний мир. Но он не сразу покинул свой опустевший дом. Он остался еще в его осиротевших комнатах, чтобы отдать последнюю творческую дань прошлому.

Он написал «Исцеление слепорожденного».[47]

Эта картина так же выпадает из цикла суриковских картин, как и «Римский карнавал». Ни как живопись, ни как композиция она не представляет для нас интереса. И жест, и выражение лица прозревающего слепого, в котором можно узнать «юродивого» из «Морозовой», преувеличены, почти карикатурны. Фигуры, выглядывающие сзади, безразличны и неинтересны. Жест и поза самого Христа случайны и невыразительны.

Она не была предназначена для публики.

«Я ее лично для себя написал», — говорил Суриков.

Но для биографа она представляет документ очень большого значения как страница интимного дневника души.

Лицо Христа невольно останавливает внимание необычным своим обликом и тою творческою волей, которая в него вложена.

Для художников, задававшихся целью изобразить лик Христов, было естественно искать выявления собственного сокровенного «я», воплощения внутреннего человека, в них скрытого.

Мы далеки от того, чтобы искать в суриковском Христе глубокого религиозного миросозерцания. Не таков был человек. Но всё его искусство есть «угадывание».

Он угадывал не только убедительные черты исторических эпох, но и глубочайшие законы искусства, проходя с закрытыми глазами теми узкими тропами, с которых срывались зрячие. В данном случае он угадал лик Христов большой религиозной глубины.

Этот лик, как лицо Марии Меншиковой, не воспоминание крови, а исповедь, и здесь он шел не от родовой памяти, а от личной драмы. Они связаны. Там была совершающаяся на глазах драма безвинной гибели близкого человека. Здесь — желание угадать лик той судьбы, которая вела ее этим путем, попытка понять и оправдать эту судьбу.

Его Христос — неизбежный, налагающий, кротко неволящий, странно не соответствует совершаемому им чуду исцеления слепорожденного. В нем нет ни милосердия, ни жалости. Он весь — кроткая, тихая, но неумолимая и неотвратимая воля.

Вглядываясь в его лицо, мы замечаем, что воля эта сосредоточена в эллипсисе, образуемом разрезом глаз и надбровными дугами. Особенно странны самые глаза — тяжелые, темные, без блеска, не отражающие света, целиком устремленные внутрь, нависшие, как тихая, переполненная темной дождевой влагой туча. От них веет молчанием.

В реальной жизни такой взгляд можно видеть у людей, достигших большой глубины созерцательного сосредоточия религиозной мысли.

Но можно с уверенностью сказать, что Суриков не подсмотрел этот взгляд в действительности, но угадал его внутри себя.

Эта картина является ключом, замыкающим цикл «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозовой».

В ней он выявил образ той судьбы, которая вела его героев к трагической гибели.

Творческая судьба вела Сурикова таким путем: с ранних лет она поставила его свидетелем драматических положений, жестоких форм жизни и сильных характеров, заботливо охраняя его при этот от каких бы то ни было ударов, направленных против него лично. Когда же он созрел

до художественного творчества, она позаботилась найти для него такой драматический конфликт, который довел бы его душевное напряжение до высшей точки горения.

Характер художника был слишком крепок, целен и закален, чтобы не справиться быстро со всяким личным испытанием. Поэтому он — вольный сибирский казак, древнерусский богатырь — был уязвлен в той области души, в которой он был неопытен и бессилен, — в области сердца. Он был уязвлен жалостью.

Судьба выбрала этот душевный надрыв так, что заставила его страдать не в себе, а в своей любви к любимому человеку, причем никакого действенного выхода ему не дала, а поставила горестным и безвольным свидетелем гибели другого. Этим для душевного отчаяния открывался только один выход — в творчестве.

Только острой болью могли быть вскрыты в такой натуре глубокие подсознательные тайники души и выплавлены художественные прозрения, раскрытые в трилогии «Морозовой», «Стрельцов» и «Меншикова».

Но как только уголь этой жалости, неустанно растравлявший его сердце всю первую половину творчества, угас, и он творчески осознал его в лике своего Христа, как здоровая, преисполненная стихийных сил натура мгновенно затянула все душевные раны, и последовал буйный взрыв жизнерадостности.

Суриков сам говорил об этот кризисе такими словами:

«В том же году в Сибирь уехал. Встряхнулся. И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел. У меня всегда такие скачки к жизнерадостности бывали. К воспоминаниям детства вернулся. И написал тогда бытовую картину “Городок берут”».

Задумывая «Исцеление слепорожденного», Суриков под прозревающим, очевидно, подразумевал самого себя. Это была чисто литературная идея.

В жизни всё произошло наоборот. Он не прозрел, а ослеп. Правда, он с новой яркостью и выпуклостью увидал ясный и крепкий день жизни, но совершенно утратил ви́-

дение тех ночных тайн, которые он переживал до этого в надрывающих творческих снах. В нем угас провидец и остался только художник. Лично как живописец он еще продолжает расти и крепнуть, но художественная ценность его картин идет на убыль.

Смерть жены, воспринятая им как тяжелый удар, на самом деле была освобождением: судьба взяла у него необходимую ей дань творческой сверхсильной и сверхсознательной работы и теперь давала отпускную.

Он вернулся в Сибирь, чтобы связать концы порванных нитей своей жизни и найти утраченного себя.

Проведенный через ряд родовых воспоминаний крови, он приходил к личным воспоминаниям детства, к тому именно воспоминанию, про которое он сам любил рассказывать как про самое сильное из первых своих детских впечатлений: как он с матерью ездил в Торгошинскую станицу и видел на берегу Енисея, как «городок берут», — «и конь черный прямо мимо меня проскочил — верно, это он у меня в картине и остался».

С этого коня и пошла, очевидно, вся картина. На этюде к всаднику, разбивающему «городок», он еще белый. Но на картине он его сделал черным, большеголовым «тарапаном».

В «Городке» ясно можно проследить, с какою силой нахлынули на него все бодрые и удалецкие воспоминания детства и с какою страстью взялся он за разработку тех живописных задач, которые увлекали его во время писания его прежних картин.

Тут есть всё: и эффект черного пятна на белом снегу, и человеческие фигуры, насквозь просвеченные снежными рефлексами, и лица, освещенные снизу, точно огнем рампы, есть и сани, и розвальни с их деревянными переплетами, приводившие его в восторг, и расписные дуги, и валдайские колокольцы, и цветные валенки, и тулупы, и дохи, и меховые шапки, а главное — родные сибирские лица, цельные, крепкие, освещенные радостными улыбками, чуждые каким бы то ни было душевным драмам, раздвоениям и надрывам.

В «Исцелении слепорожденного» Суриков справил траурные поминки и преодолел личную потерю; в «Снежном городке» он отпраздновал свое возвращение на родину. Эта картина — его «Детство и отрочество», и в ней явственно звучат те же интонации голоса, что и в рассказах его о своем детстве.

XI
«ЕРМАК»

Годы перелома резко делят творчество Сурикова на два периода, различные и по своим художественным подходам, и по внутренней психологии.

Мы видели, как, создавая свою трагическую трилогию — «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозову», — он прислушивался внутренним ухом к тайным голосам, знакам, указаниям, к неотступным впечатлениям, запавшим от живой жизни, но почему-то не дававшим покоя.

Его вела то свеча, пылающая днем, то тесная изба, то ворона, сидящая на снегу. Он по многу лет вынашивал эти впечатления и шел к художественным воплощениям ощупью, надрывом.

Теперь он почувствовал себя свободным и переполненным сил. Темная, ночная память крови угасает, но он умом осознает и утверждает свою родовую связь с Сибирью и казачеством. Слава и авторитет исторического живописца подсказывают ему темы.

Изо всех этих обстоятельств, в связи с волною жизнерадостности, охватившей его в Сибири, естественно возникает замысел воспеть подвиги казачества, и темой, представляющейся непосредственно, конечно, является «Покорение Сибири».

Важно то, что тема эта не подсказана тайными и темными голосами подсознательного, как все предыдущие, а сознательно выбрана личной родовой гордостью как благодарный исторический сюжет.

Задание картины сам Суриков формулировал такими словами: «Хотелось передать, как две стихии встречаются».

Предыдущие темы выплывали иррационально и неожиданно; эта картина пришла лично и сознательно.

Раньше он, как мы видели, для известного живописного эффекта искал подходящей исторической темы, теперь же он вступает на точную и честную дорогу: для заранее намеченной исторической темы ищет достойных способов выражения.

В этом лежит вся разница между первой и второй половиной его творчества.

Первую половину жизни он творил слепо, без уверенности, до самой глубины вскапывая родники своего духа. Через него говорило нечто глубоко забытое, полноценное и повторяемое.

Теперь он заговорил сам, как мастер. Только как мастер.

Раньше он искал внутренних откровений тяжелыми творческими потугами и, призываемые, они приходили то в виде случайностей, в которых открывалось искомое, то в виде неожиданных встреч на улице.

Теперь он, сознательно поставив себе целью стать певцом казацких подвигов, начинает документироваться добросовестно и подробно.

Количество этюдов, сделанных для «Ермака», больше (и они разнообразнее), чем для других картин. Все они сделаны более твердой рукой, направляемой более сознательным глазом.

Но вот знаменательная разница: если мы возьмем этюды отдельных персонажей к «Морозовой», то увидим, что каждое лицо, каждая фигура, раз вошедшие в картину, становятся и значительнее и глубже.

Сравните хотя бы этюд со Сперанской с головой монашки, выглядывающей из-за плеча боярышни, положив между ними промежуточные эскизы того же лица.

Процесс углубления сразу станет нагляден.

Между тем персонажи «Ермака» на этюдах и на картине внутренно равны себе.

Раньше было постепенное выявление лиц, теперь начинается хорошая мозаическая работа из заранее заготовленных кусков.

Но ей не хватает окончательного сплава — трагического очищения.

Сознательное мастерство растет, подсознательное горение идет на убыль.

Достаточно просмотреть подготовительную работу для общей композиции, зафиксированную в пяти эскизах 91 и 92 годов, и сравнить ее с эскизами к «Морозовой», чтобы увидеть, какой большой и осознанный опыт в распоряжении человеческими массами Суриков приобрел за эти годы.

Средняя группа под развевающимися знаменами с Ермаком в центре является первым данным.

Фигура Ермака найдена сразу: крепко стоящая обеими ногами, головой в профиль, с рукой, вытянутой под прямым углом, приземистая, сильная, вырубленная топором. По направлению ее руки тянутся ружейные дула, давая устремление ее повелительному, но тупому движению.

Вначале на этом ядре сосредоточен весь свет, а толпа казаков занимает всю площадь картины. Татар почти не видно, солнце бьет в обрыв, а город занимает почти всю верхнюю четверть картины.

На эскизах 92 года всё быстро формируется: татарское войско проливается из города и затопляет весь берег реки, казацкие ладьи отступают влево, формат картины вытягивается и приближается к излюбленной пропорции Сурикова — одного на два, что в «Морозовой» и в «Городке».

Когда ему приходится распоряжаться массами, он неизбежно приближается к этой форме двух поставленных рядом квадратов. Это вызывается, конечно, его постоянным желанием повысить рост человеческой фигуры.

Чтобы понять смысл композиционного чертежа законченного «Покорения Сибири», надо картину поделить по диагонали, как это мы делали и с «Морозовой». Этим приемом сам Суриков выверял свои композиции.

Тогда вся левая нижняя половина отойдет под казаков, а правая верхняя под татар, обрывистый берег и пейзаж.

Совершенно так же, как рука Морозовой с двуперстным знаменьем подымается над диагональю, составляющей верхнее ребро того «конуса удаления», в который она вписана вместе с розвальнями, так же здесь хоругвь с ликом Спаса, голова Ермака и его указующая рука выходят за грань отчерченной для казаков половины. В этом месте казацкая масса делает прогиб диагонали, а татарское войско образует выгиб.

Продолжая расчленение композиции, мы найдем и дальнейшие соответствия с «Морозовой». «Конусу удаления», по которому увозят Морозову, здесь соответствует такой же конус, идущий слева направо вверх. Его края определяются протянутой рукой Ермака и направлением ружейных стволов. Здесь смысл этой фигуры, конечно, иной, чем в «Морозовой»: там она указывала путь удаления, здесь она врезается острым углом в татарскую массу, и в этом месте татары смыты и бегут.

Если мы возьмем как грани этого угла сверху руку Ермака, а внизу ружье казака, стоящего по колена в воде на первом плане, как раз посредине картины, то вершина этого бьющего в татарскую массу клина придется на верху обрыва на группе молящихся шаманов. Она указывает как раз на ту точку морального сосредоточия татарской силы, которая должна быть поражена, которая уже уязвлена.

В основу композиции «Морозовой» был положен образ ладьи, оставляющей за кормой пенные борозды встревоженного чувства. Здесь есть образ носа ладьи, режущего волны человеческой массы.

Кстати, здесь это подчеркнуто реальным носом ладьи. Дым от выстрелов подымается по обе стороны ее, как пена, и волны татарского войска смяты именно перед ее носом.

Можно тоже заметить, что внутри большого клина, упирающегося в шаманов, есть еще малый клин, упирающийся в это смятое место татарского войска, с гранями, параллельными краям большого и образуемыми направлением носа и дулом пушки.

Когда-то Верещагин подверг жестокой критике казацкую стратегию Сурикова в «Покорении Сибири». По части военной стратегии ему, конечно, и книги в руки. Но стратегия и живописная композиция имеют между собой весьма отдаленные точки соприкосновения, и дать композиционной задаче, поставленной Суриковым (две стихии встречаются, и одна начинает одолевать), разрешение более простое и наглядное — трудно.

До сих пор мы рассматривали композиционные построения «Покорения Сибири», параллельные «Морозовой», но в «Ермаке» есть кое-что, чего еще нет в «Морозовой».

Хоругвям с изображением Спаса и святого Георгия, развевающимся над головой Ермака, соответствуют над головами татарского войска шаманы с воздетыми руками и фигуры всадников, скачущих по обрыву. Упование на спасение и идея скачущего на помощь всадника слева трактованы символически, а справа — реально и таким образом равновесятся.

Эти две точки образуют два угла равнобедренного треугольника, опрокинутого вершиной вниз. (Здесь приходится фигура казака на первом плане по колени в воде.)

Этот треугольник вписан геометрически как раз посередине картины и обнимает собою весь узел действия, включая и фигуру Ермака, и прогиб диагонали, о котором говорилось, и смятую массу татарского войска. Середину же основания его наверху занимает далекий силуэт оспариваемого города, замыкающий всю композицию.

Это симметрическое построение дает архитектурную устойчивость композиции, равновесие которой иначе было бы нарушено.

Этой архитектурной устойчивости нет совершенно в «Боярыне Морозовой». Там вся композиция в движении, она уходит в глубину наискось, валится в одну сторону.

Этого Суриков, конечно, и хотел достичь. Но здесь он приходит к осознанию того, что картина вне ее внутреннего движения должна давать архитектурную уравновешенность масс, и, несмотря на упорную сосредоточенность ее

устремления, достигает устойчивости всего построения, крепко стоящего обеими ногами, как фигура Ермака на первых эскизах.

Таким образом, совершенно инстинктивно он приходит к догмату бодлеровской эстетики:

«Ненавижу движение, смещающее линии».

В этом смысле композиция «Покорения Сибири» представляет собою шаг вперед по сравнению с «Морозовой».

Над картиной Суриков начал работать с 1891 года. Он изъездил всю Сибирь, собирая материалы. Ездил в Тобольск и по Оби для пейзажа. В 92 году — на Дон собрать казацкие типы, в 93 году — на самый север Сибири рисовать остяков, в 94 — снова в Тобольск и по Иртышу. Кончена и выставлена картина была в 1895 году.

Этюдный материал, собранный им за эти годы, громаден. Собирая эти этнографические материалы, он работал над ними так, как для «Стрельцов» и «Морозовой» он работал, зарисовывая телеги, дуги и розвальни. Его волновали живые отпечатки истории, запечатленные в характере лиц, в родовых типах, в жесте, рождаемом от прикосновения к древнему сручью или оружию. Достаточно внимательно проглядеть те рисунки, с которых он изучал руки, взводящие курок и натягивающие лук, чтобы выяснить себе, что его волновало и захватывало.

И здесь он продолжал идти от тех же самых *постоянных величин* истории.

«А я ведь летописи и не читал, — говорил он, — картина сама мне так представилась. А когда я потом уж Кунгурскую летопись[48] начал читать, — вижу, совсем, как у меня. Совсем похоже. Кучум-то ведь на горе стоял. Там, где у меня скачущие... И теперь ведь, как на пароходе едешь, — вдруг всадник на обрыв выскочит: дым увидал. Любопытство, значит.

Толстой, как "Ермака" увидал, говорит: "Это потому, что вы поверили, оно и производит впечатление".

В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только

сам дух времени соблюден, — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда всё точка в точку, противно даже».

XII
«СУВОРОВ»

«Покорение Сибири» было выставлено в 1895 году, и в этом же году умерла мать художника. После «Морозовой» — жена, после «Ермака» — мать. Как бы две расплаты за всякое счастье художественного осуществления.

И точно так же, как смерть жены была для него освобождением от темных и трагических уз крови, так и смерть матери подрезала в тайниках его творчества корень, связывающий его с родом.

Следующая историческая тема, захватившая его душу, находится вне памяти крови и вне памяти рода.

Он задумал «Переход Суворова через Альпы».

Законченная и выставленная в 1899 году, эта картина совпала со столетием события.

Невольно рождались предположения, что она была либо заказана, либо нарочно написана к столетию. Но Суриков никогда не принимал заказов ни от людей, ни от событий. Но он часто совпадал с ритмом времени, что характерно для его, главным образом, инстинктивного таланта. Это указывает только на то, что в глубине подсознательного он был подчинен тому же чередованию волн, что и вся русская жизнь.

Так, «Утро стрелецких казней» роковым совпадением увидело свет 1 марта 1881 года.

«В 95 году начал я “Суворова” писать, — говорил он, — в 98 ездил в Швейцарию[49] этюды писать. И совсем случайно попал к столетию в 1899 году. И вот со “Стенькой” то же: с девятисотого года еще начал для него материалы собирать, а выставил в 1907. Как раз в самую революцию попал».

Вполне понятно психологически, как Суриков, вступив в период «героических картин» и поставив себе целью

стать певцом геройских подвигов русского казачества, после «Покорения Сибири» остановился на «Переходе через Альпы». Правда, это был уже не казацкий подвиг, но он угадывал в Суворове ту же непокорную центробежную силу на царевой службе, которую он единственную понимал и чувствовал в русской истории.

Суворовский переход через Альпы в сопоставлении с переходами Аннибала и Наполеона представлялся ему, конечно, как высочайший взлет русского удальства.

Если «Покорение Сибири», хотя и продиктованное родовыми воспоминаниями, было уже темой литературной, подсказанной не внутренней необходимостью, а внешними целями, то «Суворов» является темой вполне надуманной.

«Стрельцов», «Меншикова» и «Морозову» Суриков не мог не написать; «Ермака» он смо́г написать; «Суворова» мог и не писать, «Стеньку» не смог написать, по его личному признанию.

В первых трех картинах была неразрешенная трагическая спазма национального духа; в «Ермаке» — убедительный документ родовой гордости, историческая хартия своего происхождения, в «Суворове» — только патриотическая тема.

Суриков всегда стремился провидеть исторические характеры в лицах своих современников, и, быть может, его толкнуло к осуществлению этой темы то, что он встретил в Красноярске лицо, в котором угадал черты Суворова.

«Суворов у меня с одного казачьего офицера написан, — рассказывал он. — Он и теперь еще жив. Ему под девяносто лет. Но главное у меня в картине — движение. Храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут. Толстой очень против этого был».

В этих словах ключ к композиции «Суворова».

Картина не похожа на остальные суриковские композиции. Прежде всего, по своему формату, будучи построена не в длину, а в высоту. В ней нарушены все его приемы построения. Обычно он старался всегда понизить линию горизонта, чтобы сделать человеческую фигуру значитель-

нее. Здесь сама земля стала дыбом, и солдаты сползают по почти отвесной стене. Духовное сосредоточие же всех лучей картины — фигура самого Суворова — отнесена совсем к краю, в правый верхний угол картины.

Тема композиции: слова Суворова, воодушевляющие солдат. Нельзя отказаться от представления, что у Сурикова был в уме образ старых наивных картин с разговаривающими персонажами, из уст которых выходят длинные ленты с их словами. Он мысленно вывел из уст Суворова такую ленту, надписи на ней заменив фигурами реальных людей.

Вся масса солдат с пушками и знаменами является как бы расширяющейся лентой, выходящей из уст полководца. Таким образом разрешается трудная живописная задача — сделать видимым и внятным слово. Речь Суворова становится видимою реальностью. Между солдатами и словом, их одушевляющим, проведен символический знак равенства.

Воля вождя облекается плотью: слово полководца воплощается в его солдат. Получается полное слияние слова и действия, которого и хотелось достичь Сурикову, когда он ставил себе темой: «Храбрость беззаветная — покорные слову полководца идут».

Таким образом, в картине есть только одно лицо, один характер, одна воля — Суворов.

У солдат нет лица, нет разнообразия индивидуальностей. У них один общий тип. Они отличаются друг от друга только возрастом, униформой, волнами единого настроения. Вглядываясь, мы можем представить их всех, как одного человека, взятого в различные возрасты его жизни.

После «Ермака», где каждое лицо выявляло свою крайнюю индивидуальность и неповторимый характер, после «Морозовой», где каждое лицо было целым трагическим замкнутым в себе миром, эта скудость поражает. Но она обусловлена требованиями темы.

Сурикову надо было дать солдатскую безликую массу, смиренную и героическую, зажигающуюся от слов вождя.

И опять-таки этот литературный образ «зажигаться» Суриков со свойственной ему силой реализма передал кон-

кретно: от слов Суворова идут реальные лучи, озаряющие лица мимо него проходящих светом снаружи и улыбкой изнутри.

Как в «Морозовой» он проводил толпу сквозь огненное крещение ее лика, так и здесь он проводит строй солдат сквозь потешные огни суворовских прибауток, побеждающих и чувство опасности, и головокружение пропастей. Те солдаты, что еще не поравнялись с Суворовым, идут в тени, с лицом мрачным и сосредоточенным, почтительно косясь на начальство.

Поравнявшиеся с ним расцветают детски застенчивой и радостно-простодушной улыбкой. Те, что прошли вперед, готовятся к спуску, и на лицах их отражается бездна, разверзающаяся под ногами.

Хотя Суриков и ездил в Швейцарию для этюдов и проходил пешком Сен-Готардский перевал, чтобы почувствовать путь Суворовской армии, всё же он не мог ни понять, ни воспринять альпийского пейзажа. Не таков был характер его таланта, крепко вросшего в родную почву, чтобы он мог что-нибудь воссоздать от чуждой земли. Альпы ему остались так же чужды, как тем суворовским солдатам, что переходили через них. В той отвесной стене с картонными скалами, по которой Суриков пустил Суворовскую армию, нет духа альпийской природы, а только внешние признаки ее.

Но и тут сказался такт истинного мастера композиции. Он не изобразил на картине той пропасти, в которую Суворов посылает солдат, он только заставил ее отразиться в жестах, лицах и взглядах солдат. Все лица освещены как бы двойным светом: блеском суворовской шутки сбоку и головокружениями пропасти снизу.

Сам Суворов является, как мы сказали, единственной индивидуальностью и волей картины. Этюд головы и конные этюды с казацкого офицера в Красноярске находятся в таком же отношении к окончательному облику Суворова на картине, как этюд, написанный с учителя математики Невенгловского, к Меншикову. Через ряд этюдов идет постепенное углубление и преображение типа. Это доброе лицо

сухонького старика с седыми усами, щетиной на подбородке, густыми и короткими бакенбардами у ушей постепенно превращается в профиль Вольтера, то есть в улыбающийся череп, туго обтянутый мускулами, сквозящими изпод старчески-прозрачной кожи. Только улыбка у этого Вольтера не отточенная и не жалящая, а грустная и искрящаяся. А белый хохолок на темени венчает его череп пламенником святого духа.

Для Сурикова этот пламенник на темени Суворова был очень важен, и он сделан на картине сосредоточием всего света.

Если мы поделим картину диагоналями, как Суриков обычно выверял свои композиции, то увидим, что и здесь, как в «Ермаке», основные группы расположены в двух прямоугольных треугольниках, разделенных диагональю, идущей с левого верхнего к нижнему правому углу. Лента «словсолдат», выходящая из уст Суворова, занимает весь правый треугольник, но внизу, падая отвесно в пропасть, захватывает и нижнюю часть левого треугольника, в самый верхний угол которого вписан Суворов с конем. При этом совершенно так же, как рука Морозовой с двуперстным знаменьем, как фигура Ермака в «казацком прогибе», хохолок-пламенник на вольтеровском черепе Суворова и раздутые ноздри его коня выступают над линией диагонали, выделяя две черты полководца — вдохновенность и волю.

XIII
«СТЕНЬКА РАЗИН» (1900—1910)

Мысль о Стеньке Разине занимала Сурикова много лет. Это была тема, естественно ему предназначенная. Замыслы «Ермака» и «Стеньки» развивались одновременно и параллельно. Эти имена невольно ставились рядом. Подкупала и общность характера, и одинаковость положения, и разница психологии. Ермак был как бы поглощен массовым порывом и был сердцем той казацкой толпы, которую вел —

не за собой, а изнутри ее. В Стеньке же та же самая дикая казацкая воля, но не угадавшая путей исторической необходимости, в своем центробежном устремлении оторвавшаяся совсем от моральных долженствований, связующих с государственным центром, индивидуальность, сыгравшая свою грандиозную игру ради своего личного удалецкого каприза и потому не исполнившая своей возможной роли — стать Ермаком Средней Азии, но овеянная народной легендой и казацкими песнями.

В обеих темах была та же обстановка — и речной простор, и ладьи, и те же крупные и крепко скованные типы донских казаков. Верно, поэтому для того, чтобы отдохнуть от одной и той же обстановки, Суриков написал после «Ермака» «Переход Суворова через Альпы», как и после «Стрельцов» он не сразу принялся за задуманную «Морозову», а написал «Меншикова», «чтобы отдохнуть».

Первый сохранившийся эскиз «Стеньки» относится еще к 1893 году.[50] На полях этого эскиза сохранился записанный карандашом рукой Сурикова гекзаметр Ювенала:

...Cantabit vacuus coram latrone viator... [51]
...Праздный прохожий споет пред разбойником песню...

Идея народных песен о Стеньке Разине перешла, очевидно, у художника в более конкретный образ: он берет Стеньку в раздумьи, одним ухом слушающего случайного певца, взятого на ладью и поющего песню о нем же. Другие его товарищи на корме кутят и пьют. Стенька меланхоличен и задумчив. На этом эскизе трудно определить, где именно певец. О нем говорит только надпись. Масляный эскиз 1900 года[52] повторяет то же распределение фигур. Но уже на этюде ладьи 1901 года[53], явно сделанном с натуры, фигуры сидящих уже расположены в том порядке, что на законченной картине: ряд гребцов с поднятыми веслами на носу, Стенька посредине, певец прямо против него спиной, сидящая фигура слева, пленный перс и полный казак — все на своих местах, но еще лишенные своих масок и жестов.

Стенька по этому замыслу является единственной волей и характером картины (как и Суворов). Но главная трудность, а быть может, ошибка всего замысла в том, что Стенька не связан никаким непосредственным чувством или переживанием с окружающими. И Ермак, и Суворов сплавлены с другими персонажами картин молнией переживаемого патетического момента. Для Стеньки же его окружение только живописная околичность, характеризующая его личность, иллюстрирующая его легенду, и только. В картине нет драматической органичности, свойственной другим произведениям Сурикова. Это единственная из его картин, которая может быть названа «исторической живописью» во всем отрицательном смысле этого понятия.

В первый период «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозовой» мы видели, как отдельные фигуры, намеченные на эскизах и этюдах, совершенно преображались и получали новый смысл, органическую законченность, входя в картину составной частью целого. В это время для творчества Сурикова было законом, что каждая фигура в законченной композиции становится совершеннее, чем в эскизе.

Но уже в «Ермаке» и «Суворове» фигуры на эскизах и на картине стали равными сами себе. Место внутреннего преображения заступила мозаика этюдов, крепко сделанных и хорошо притертых. Было мастерство, но не хватало органического сплава, стоящего уже по ту сторону мастерства.

В «Стеньке» получилось обратное: фигуры на этюдах и на эскизах всё характернее и крепче, чем перенесенные на картину.

Даже самые распределения композиционных масс в этюдах часто удачнее. Строй поднятых весел, например, на большинстве этюдов более передает замысел Сурикова: в нем больше напора, больше крылатого устремления по волжским просторам, чем в самой картине.

Даже в самом композиционном чертеже «Стеньки» чувствуется упадок творчества.

Композиция «Стеньки» есть в сущности выявление того самого образа, который символически был скрыт в черте-

же «Морозовой». Там, как мы указывали, в основу композиции был положен образ уходящей в глубину картины ладьи и оставляемых ею за кормой расходящихся волн.

Ладья была розвальни. Влага — толпа. Волны — волны чувства.

В «Стеньке» — реальная река, реальные волны и реальная ладья, расположенные совершенно точно, по тому же чертежу, что и композиция «Морозовой».

Так же правый борт ладьи идет по диагонали слева направо, так же нос ее приходится на горизонте (как в «Морозовой» загривок лошади), так же линия левого борта, сходясь с диагональю выше горизонта (на той же высоте, где в «Морозовой» приходится купол церкви), образует «конус удаления», так же расходятся волны и круги от весел по обе стороны бортов, так же главная фигура картины сидит посредине удаляющейся ладьи, так же к ней сходятся все лучи композиции.

Но основной прорыв всей композиции в том, что в ней не найдено этой главной фигуры. Суриков угадал жест и позу Стеньки, но не мог найти ни фигуры, ни лица его. В композиции не оказалось зерна, из которого она могла бы расцвести.

По этюдам к фигуре Стеньки видно, в чем именно он запутался. На первых эскизах его Стенька только мечтателен. На этюдах 1903 года он находит позу его, но лицо польского типа заслоняет его характер. В 1905 году он натыкается на казацкую голову, больше подходящую для Стеньки по своему тигриному овалу, но интеллектуально слишком незначительную. Ею он пользуется для картины, где Стенька выходит, хотя и значительнее, чем на этюдах, однако остается безнадежно оперным, загримированным, позирующим персонажем.

Картина была выставлена в 1907 году, потом переписана и снова выставлена в Риме, продана в частные руки, и всё-таки лицо Стеньки найдено не было. Только в 1910 году, после того уже, как картина была продана, Суриков нашел настоящее лицо Стеньки.

Этот эскиз головы, сделанный тушью, своей убедительностью и энергией покрывает собою всю неудачную картину. Любопытно, что это почти то же самое лицо, что на картине, — тигриное, брыластое, круглое, с коротким носом. Только глаза более выпуклые, веки более тяжелые, рот более груб, да подчеркнуты мускулы щеки и носа. Но эти черты меняют весь смысл лица.

Таким образом, мы видим, что склонение таланта Сурикова во вторую половину его творчества сказывалось не в упадке наблюдательности, не в технике, а только в творческом сплаве больших композиций.

Об этом говорят и многочисленные его этюды, сделанные им за эти годы на Дону, на Волге, на Оби, в Сибири, где он постоянно странствовал, собирая материалы, типы и настроения для своей казацкой эпопеи. В эти же годы он написал целый ряд женских портретов.

XIV
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ (1910—1916)

Творчество Сурикова шло двумя волнами. С окончания работ в храме Спасителя до смерти жены (1879—1887) он с необычайной страстностью и углублением духа создает свою трагическую трилогию — «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозову».

После смерти жены следует краткий период перелома: сперва религиозного самосознания — «Исцеление слепорожденного», затем сознательного возврата к своим родовым корням и детским впечатлениям — «Снежный городок» (1888—1891).

Затем наступает второй — героический период творчества, когда он создает трилогию эпическую — «Ермака», «Суворова» и «Стеньку» (1891—1910).

Линия напряжения и зрелости его таланта круто поднимается к «Морозовой», с некоторыми колебаниями доходит до «Ермака», а затем начинает спускаться.

Размах как будто и прежний, но для окончательного воплощения не хватает сплавляющего огня.

Суриков-«композитор», как его прозвали еще в Академии, дополняется Суриковым-колористом.

Колорит его следует той же линии взлета и падения.

От красивой, но неяркой лиловато-серебристой рассветной дымки, обволакивающей «Утро стрелецких казней», через черноту «Меншикова», разорванную синими, голубыми, красными и золотыми пятнами, он приходит к полнозвучной гармонии «Боярыни Морозовой», построенной на контрастах. Черно-сизые, индиговые, бурые и рыжие отливают голубыми рефлексами на фоне белого снега, а между ними густо гудит золото парчей, синь, ярь и киноварь рытых бархатов и орнаменты тканых платков, составляя звучную многоголосицу колокольного звона и трубных инструментов. Здесь он вполне овладевает красочной оркестровкой. Его живопись становится хорошо сложенной мозаикой, в которой все камни горят собственным напряженным цветом и в то же время крепко притерты один к другому.

На таких же контрастах и силе тона строился и «Снежный городок», но уже «Ермак» залит общей серо-желтоватой, осенне-дымчатой атмосферой, в которой мреют темно-красные и белые пятна.

Затем наступают сумерки колорита, и желто-бурые сумерки с черными тенями постепенно заволакивают его композиции, а яркие пятна звучат надтреснуто.

Живопись последней картины Сурикова — «Посещение царевны»[54] — сводится почти к одной светотени.

Чем можно объяснить эту преждевременную осень суриковского творчества, уязвленного, по-видимому, не в своем мастерстве и не в восприятиях видимого мира, а в областях более глубоких, тех, где происходят таинства окончательного творческого сплава? Вопрос этот тем более интересен, что это склонение вовсе не захватывает всех областей его мастерства.

Как рисовальщик, например, Суриков никогда не обладал ни совершенством, ни легкостью; тем не менее ему удавалось создавать фигуры громадной крепости и силы.

И в этом отношении мастерство его во вторую половину творчества не только не падает, но растет. Достаточно взглянуть на голову Стеньки Разина, сделанную тушью в 1910 году.

Мне думается, что ответ на этот вопрос мы можем найти в отношении Сурикова к «женской стихии».

Для характеристики «трагической трилогии» Сурикова характерно, что значение женщины и женского мира возрастает с каждой картиной.

В «Стрельцах» есть прекрасные женские фигуры, но они второстепенны, и в отношении к ним чувствуется некоторое мужское пренебрежение («Бабы — родственницы их — лезут, плачут...»).

В «Меншикове» женская фигура становится в уровень с мужской и спорит с нею по силе трагизма; женская стихия противопоставлена мужской как равносильная и равноценная.

В «Морозовой» вся тяжесть перенесена в женский мир. Чисто женская исступленность является срединным солнцем ее трагизма; только женщины пронизаны до глубины нестерпимым сиянием ее лика, только женщины проникнуты до конца сочувствием к ней. Мужчины же (за исключением юродивого) являются в картине элементом враждебным: они или издеваются, или угрюмо безмолвствуют. «Боярыня Морозова» — это полное погружение художника в оргийную, юродивую женскую стихию.

В главе, посвященной душевному перелому Сурикова, последовавшему за смертью жены его, мы высказывали предположение, что одновременно с глубоким потрясением, вызванным этой потерей, он испытал чувство освобождения от той надрывающей жалости, что в течение стольких лет приковывала его к безысходной женской обреченности.

Поэтому во вторую половину творчества у него начинается борьба против темной женской стихии.

В «Снежном городке» женщины остаются только зрительницами удальской, чисто мужской игры — «не бабье это дело».

В «Ермаке» только на самых дальних планах можно рассмотреть фигуры перепуганных татарок. В «Суворове» женщина отсутствует совершенно. В «Стеньке», где по самой легенде напрашивалось присутствие женщины — пленной персидской княжны, он на ее место в ладью посадил не ее, а ее пленного брата.

Таким образом, из «эпической трилогии» женщина изгнана совершенно.

Очевидно, против мучительных и сложных переживаний первой эпохи, связанных с женским миром, началась яростная реакция. Как Стенька Разин в народной песне, он хочет с себя стряхнуть наваждения и запутанность женской стихии; вспоминает, что он сам вольный казак; трудным и тесным творческим родам первых двух лет противопоставляет стихию мужской свободы, удальства, «геройских подвигов». Он устал не столько от драм, сколько от психологической сложности. Он хочет простоты и выявленности действенного мужского мира. Отсюда резкий переход «от драм к жизнерадостности», к удалецким играм, к завоеванию Сибирского царства горстью удальцов, похожему на фантастическую игру, к героическому переходу через Альпы под крепкие суворовские шутки, к азартной игре Стеньки Разина, на которой ставками были короны двух древних царств.

Та сильная и крайняя огненная мужская стихия, что была воплощена в Сурикове, должна была быть постоянно оплодотворяема влажной и плодоносной женской стихией, чтобы выносить всё, что в ней было заложено.

Отвернувшись от нее, его творчество начало постепенно становиться бесплодным в тех глубинных и подсознательных областях своих, где совершаются последние иррациональные творческие сплавы.

Потому что совершенно так же, как женская сущность в мире физическом оплодотворяется мужской, точно так же в области духовной мужская стихия должна быть оплодотворена женской, чтобы выявить себя в творчестве. Отсюда значение женщины — вдохновительницы в жизни каждого художника.

Суриков не думал отвергать женскую стихию сознательно и безусловно. Он только боялся отдаться ей снова целиком. Но это не мешало ему продолжать вглядываться в женские лица с пытливым любопытством.

Эволюция женского лица в его первых картинах такова.

В «Стрельцах» он знал из женских лиц только лицо материнское. Только старухи в этой картине живут всей полнотой воплощенности. Молодые же — и «голосящая стрельчиха», и та, что ухватила за плечи стрельца с черной бородой, — условны и схематичны. Они почти общее место в картине.

После лица матери в «Стрельцах» в «Меншикове» он постигает лицо жены. Это лицо дает ему ключ к сокровенным таинствам женской души и раскрывает перед ним целый мир женских лиц. Он любит в них всё сложное, темное, исступленность духа, способность к экстазу, метание совести, искание правды, всё, что отмечено в русской женской стихии знаком Достоевского. Недаром прообраз боярыни Морозовой он увидел в своей тетке Авдотье Васильевне, напоминавшей ему Настасью Филипповну. Именно этой стороны женского духа, слишком его волновавшего и мучившего, он испугался и захотел уйти от него. Ему он запретил путь в свое большое искусство. Но в его мелких работах, его этюдах и портретах еще долго продолжают встречаться женские лица, при взгляде на которые возникает мысль о кликушестве, истерии, религиозном экстазе. (Таков женский этюд 1892 года[55]. Отсветы того же интереса можно заметить и десять лет спустя на двух портретах 1902 года. Но уже на портрете «Горожанка»[56] того же года выступает другое женское лицо — спокойное, уравновешенное, замкнутое в самом себе и оттого, быть может, еще более загадочное. Оклады старинных платков с крупными разводами придают этим лицам египетскую гиератичность. Вероятно, это историческое обрамление было необходимо ему для понимания женского лица, и, работая позже над портретом княгини Щербатовой, он потому одел ее в русский костюм.)

В 1913 году он говорил мне однажды:

«Женские лица, русские, я очень любил, не попорченные ничем, нетронутые. Среди учащихся в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите-ка на этот этюд. (Он указывал голову девушки с сильно скуластым лицом.) Вот ведь какой царевна Софья должна быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать, взмах бровей, быть может. Это я с барышни одной рисовал на улице в Москве, с матерью встретил. Приезжие они из Кишинева были. Не знал, как подойти. Однако решился. Стал им объяснять, что художник, мол. Долго они опасались — не верили. С нее и писал».

Это же искание цельности, нетронутости лица чувствуется и в его этюдах минусинских татарок[57] в 1909 году.

«Я мальчиком еще, помню, всё в лица вглядывался, — говорил он, — думал, почему это так красиво. Каждого лица хотел смысл понять. Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты сгармонированы. Пусть — нос курносый, пусть — скулы, а всё сгармонировано. Это и есть то, что греки дали, — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти».

Эти поиски сущности красоты можно проследить во всех его женских портретах и этюдах, которых он писал за последние годы много.

Таким образом, постепенно, в стороне от его больших картин, совершается в Сурикове возврат к женской стихии. И в последние годы жизни темой последней своей картины он берет «Посещение царевной женского монастыря», навеянное впечатлением всенощной в соборе Василия Блаженного. В этой картине нет ни одной мужской фигуры. Это полное погружение в женскую стихию.

После широких речных и степных просторов, по которым долго, все зрелые годы его жизни, полевала его удалецкая, казацкая мечта, он, чувствуя приближение старости, уходит в монастырь, затворяется в келью, под низкие сводчатые переходы, заставленные огромными иконами «с глу-

бокими глазами», в золотых окладах, отливающих мерцанием восковых свечей. Он ищет тесноты, успокоения, ладана, тихих монастырских молитв, благолепия, насыщенной женской атмосферы, в которую можно уйти, замкнуться, вернуться в чрево матери — смерти. Точно он, подобно царям древней Руси, схимится, чувствуя приближение смерти.

Но искусство его в этом запоздалом возврате к женской стихии не находит ни обновления, ни возрождения. Его звучный и полный голос опускается в этой картине до шепота, а колорит заволакивается окончательно черными ночными тенями.

Но, несмотря на ее художественную слабость, в ней есть психологическая полнота.

Искусство Сурикова отражало в себе изменения и перевороты, происходившие в очень глубоких, подсознательных областях духа, такие темные и тайные, что они не доходили до сознания. «Посещение царевны» представляется нам композицией, которую хочется сопоставить с «Исцелением слепорожденного». В этой картине он изобразил Христа нежно-безжалостного, кротко-неволящего. Слепец-художник насильственно прозревает от внутренних видений к ясному древнему зрению жизненных реальностей. В предсмертной же картине он как бы добровольно отказывается от внешнего мира, уходит обратно в слепоту, которая раскрывает ему сокровенные равенства девичества и материнства, смерти и рождения.

И здесь, точно так же как в «Исцелении слепорожденного», это содержание раскрывается по ту сторону художественного замысла и темы картины, вне намерения художника и тем самым еще более убедительно.

XV
ОБЛИК

Среднего роста, широкоплечий, крепкий, с густой шапкой русых от проседи в скобку подстриженных волос,

жестких и слабо вьющихся в бороде и усах, моложавым, несмотря на свои шестьдесят пять лет, — таким я увидел Василия Ивановича Сурикова впервые в январе 1913 года.

В наружности его — простой, народной, но не простонародной и не крестьянской, чувствовалась закалка плотная, крутая. Скован он был крепко — по-северному, по-казацки. Лоб широкий, небольшой, скошенный одним ударом, нос короткий, сильный, ловко стесанный. Всё лицо само разлагалось на широкие, четкие, хорошо определенные планы. Морщины глубокие, резкие, но не слишком заметные на плотной, свежей, сибирскими морозами дубленной коже, рождали представление о бронзовом полированном отливе. Глаза небольшие, с умным собачьим разрезом, спокойно-внимательные, настороженные, охотничьи. Во всей фигуре подобранность и комкость степного всадника.

Рука у него была маленькая, тонкая, не худая, с красивыми пальцами, суживающимися к концам, но не острыми.

Письмена ладони глубокие, четкие, цельные. Линия головы сильная, но короткая. Меркуриальная — глубокая, удвоенная, на скрещении с головой вспыхивавшая звездой, одним из лучей которой являлось уклонение Аполлона в сторону Луны, говорила о редкой остроте и емкости наблюдательности, о том, что всё виденное даже мимоходом отпечатляется четко в глубине зрачка, о разуме ясном и простом, не озаряющем области более глубокой подсознательной жизни, а потому не мешающем свободному течению сокровенных интуитивных процессов; о том, что идея, едва появившаяся, у него уже облекается в зрительную форму, опережая свое сознание и этим парируя отчасти опасность творческого уклонения в сторону бесплодных лунных мечтаний.

Холм Венеры, только у самой линии жизни прегражденный несколькими отрывочными чертами, говорил о непосредственности натуры, о свободном подходе к людям, не исключающем неожиданного каприза, тугого упрямства и часто лукавого «себе на уме».

Линия сердца главным руслом недалеко огибала холм Сатурна, а боковой, но очень четкой линией узорно про-

ходила через весь холм Юпитера и, направляясь к самому центру пальца, знаменовала сердце открытое, благосклонное и благородное, хотя и склонное в минуты темноты к душному себялюбивому самоутверждению, распылявшемуся при первом же взрыве жизнерадостности.

Жил он всю вторую половину своей жизни настоящим кочевником — по меблированным комнатам, правда, по дорогим и комфортабельным, но где ни одна вещь не говорила об его внутреннем мире. Но всегда и всюду с ним переезжал большой старый кованый сундук, в котором хранились рисунки, эскизы, бумаги, любимые вещи.

Когда раскрывался сундук — раскрывалась его душа.

Вытаскивая оттуда документы и книги, он читал вслух страницы истории Красноярского бунта, перебивая себя и с гордостью восклицая: «Это ведь всё сродственники мои...», «Это мы-то воровские люди» и «С Многогрешными я учился — это потомки гетмана».

Потом он доставал оттуда же куски шелковой ткани и показывал треугольный платок из парчовой материи — половину квадрата, разрезанного от угла до угла. Парча красновато-лиловая, церковного тона, с желтизной и пожелтевшим металлом хранила жесткие, привычные складки, которыми ложилась вокруг лица.

«Этот платок бабушка моя на голове носила; его, значит, для двух сестер купили и пополам разрезали».

Тут же он показывал фотографию своей матери в гробу. Она лежит с лицом старой крестьянки, с головой, повязанной платком. Облик спокойный, благостный, сильный. В нем та же кованость и тот же бронзовый чекан, что и в лице самого Василия Ивановича. Только морщины глубже, резче, прямее.

Рядом с фотографией лежат несколько сохранившихся детских его рисунков, копии с черных гравюр, сделанные любовно и старательно, каллиграфически тонко отточенные свинцовым карандашом и подкрашенные акварелью «от себя».

«Только вот эти три остались. Все в Академии пропали. А дивные рисунки были. Вы посмотрите, как эти складки

здесь. А ручка как тонко лепится», — говорил он с наивным восторгом.

Затем из сундука появляются тяжелые свертки масляных этюдов и подклеенные листики карандашных и акварельных эскизов, составляющие главное иллюстрационное содержание настоящей книги.

Так постепенно, увлекаясь воспоминаниями, он переходит к рассказам. Рассказывал он охотно и мастерски. Как у опытного рассказчика, эпизоды его жизни были закристаллизованы в четкие и зафиксированные повествования, повторявшиеся в своих общих чертах, но всегда освещаемые по-новому каким-нибудь неожиданным эпитетом или вариантом.

Интонации и манера речи у него были своеобразные, красочные, полнокровные. Он замедлял голос к концу фразы, но обрывал их всегда резко и сразу. Круто ставил точки и делал сосредоточенные паузы. В его речи не было ни точек с запятой, ни многоточий.

В каждом жесте, в каждом слове он сказывался со всей полнотой своего темперамента. Прихлебывал ли он из рюмки на художественной вечеринке, приговаривая: «Ай да наливочка!», говорил ли он о фигуре Петра в «Стрельцах», прибавляя: «Люблю Петруху», — в этих словах был весь Суриков, не меньше, чем в его картинах.

Своеобычную свою красоту он знал, любил себя показать лицом, но влагал сюда столько художественного такта, что это никогда не становилось позой.

Относясь к героям своих картин, как к живым лицам, он и всю минувшую историю России читал по живым лицам своих современников. Поэтому художник-реалист начинал иногда свои рассказы так, что казалось, что слушаешь визионера.

«А вы знаете, Иоанна-то Грозного я раз видел — настоящего: ночью в Москве на Зубовском бульваре в 1897 году встретил. Идет сгорбленный, в лисьей шубе, в шапке меховой, с палкой. Отхаркивается. На меня так воззрился — боком. Бородка с сединой. Глаза с жилками. Не свирепые, а

только проницательные и умные. Пил, верно, много. Совсем Иоанн. Я его вот таким вижу. Подумал: если бы писал его — непременно таким бы написал. Но не хотелось тогда писать — Репин уже написал. И Пугачева я знал — у одного казацкого офицера такое лицо».

Точно так же встретил он и Меншикова, и Суворова, и Морозову, и рыжего стрельца, и юродивого, зорким взглядом степного охотника впиваясь в лица толпы и потом стараясь кистью заставить их выдать незапамятную историческую тайну.

«Мужские-то лица по скольку раз я перерисовывал. Размах, удаль мне нравились. Каждого лица хотел смысл понять».

Как художник он шел своей особливой волчьей тропой и охотился в одиночку. В искусстве он не бунтовал по пустякам. Младший сверстник передвижников, он не откликался на академические мятежи, а, напротив, постарался взять у Академии всё, что ему было нужно, и как можно больше, хотя Академия до нелепости не соответствовала его будущему искусству. Во время своих поездок по Западной Европе он впитывал в себя, как губка, всё, что мог впитать от старых венецианцев. Тинторетто был особенно близок его духу, и он говорил с восторгом: «Черно-малиновые эти мантии его. Кисть у него прямо свистит».

Связанный поколением и славой с передвижниками, он до конца жизни выставлял на их выставках[58], но никогда не надевал эстетических шор своей эпохи. Он вел себя в искусстве как человек, которому слишком много надо сказать и выразить и который поэтому не отказывается ни от каких материалов, попадающихся ему по пути, зорко отбирает всё полезное для его работы из каждого нового явления и таким образом не перестает учиться своему ремеслу до конца.

Поэтому он сохранил до старости редкую эстетическую свободу и единственный из своего поколения не был ни сбит с толку, ни рассержен новейшими поисками и дерзаниями живописи.

Однажды мне случилось быть вместе с Василием Ивановичем в галерее С.И. Щукина. Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась живописью Пикассо. Василий Иванович выступил на его защиту:

«Вовсе это не так страшно. Настоящий художник именно так всякую композицию и должен начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно, а для художника очень понятно».

К «большой публике» он относился с чисто художественным презрением и говаривал с иронией:

«Это ведь как судят. Когда у меня “Стенька” был выставлен, публика справлялась: “А где же княжна?” А я говорю: “Вон круги-то по воде — только что бросил”. А круги-то от весел. Ведь публика как смотрит: раз Иоанн Грозный, то сына убивает, раз Стенька Разин, то с княжной персидской».

Строгий реализм и жажда по точности были надежными руководителями Сурикова в области формы. Недаром он гордился тем, что еще в детстве был «пленэристом», — писал Красноярск с горы акварелью, а юродивого заставлял позировать на снегу босиком и в одной рубахе. При этом он прибавлял с энергией:

«Если бы я ад писал, то в огне позировать заставлял бы, и сам в огне сидел».

Из русских мастеров он особенно ценил Александра Иванова.

«Иванов — это прямое продолжение школы дорафаэлистов[59], усовершенствованное. Никто не мог так нарисовать, как он. Как он каждый мускул мог проследить со всеми разветвлениями в глубину! Только у Шардена это же есть. Но у него скрыта работа в картинах, а у Иванова она вся на виду».

Для собственного своего художественного опыта он находил выражения такие же четкие и своеобразные:

«Надо время, — говорил он, — чтобы картина утряслась так, чтобы в ней ничего переменить нельзя было. Дей-

ствительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона — и та имеет значение. Важно в композиции найти замок, чтобы все части соединить в одно, — математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали».

Эти слова Василия Ивановича и послужили нам основным директивом при том опыте анализа его композиции, который мы попытались дать в этой книге.

На вопрос мой о палитре Василий Иванович отвечал:

«Я употребляю обыкновенно охры, кобальт, ультрамарин, сиену натуральную и жженую, оксид-руж, кадмий темный и оранжевый, краплаки, изумрудную зелень и индейскую желтую. Тело пишу только охрами, краплаком и кобальтом. Изумрудную зелень употребляю только в драпировки — никогда в тело. Черные тона составляю из ультрамарина, краплака и индейской желтой. Иногда употребляю персиковую черную. Умбру редко. Белила — кремницкие».

Самобытность и своеобразность его натуры не могла не сказываться в современной жизни чертами анекдотическими.

Так, в Париже, приходя в Академию Коларосси[60] на croquis*, он частенько довольно бесцеремонно расталкивал работающих, чтобы занять лучшее место, приговаривая: «Же сюи Суриков — казак рюсс».

Человек другой эпохи и другой расы, он часто обращался к своим современникам колючими сторонами своей натуры. Особенный протест подымался в нем, когда он заподозревал желание на себя повлиять, им воспользоваться для своих целей. Характерен его эпизод со Стасовым после того, как была выставлена «Боярыня Морозова».

«Помню, на выставке был, — рассказывал он. — Мне говорят: “Стасов вас ищет”. И бросается это он меня обнимать при всей публике. Прямо скандал.

— Что вы, — говорит, — со мной сделали?

Плачет ведь. Со слезами на глазах. А я ему говорю:

---

* Этюды (*фр.*).

— Да что... Вы меня-то... (Уж не знаю, что делать — неловко.) Вот ведь здесь "Грешница" Поленова.

А Поленов-то ведь тут — за перегородкой стоит. А он громко говорит:

— Что Поленов?.. Дерьмо написал.

Я ему:

— Что Вы?.. Ведь услышит.

А Поленов-то мне ведь письма писал — направить хотел, как ему не стыдно: "Вы вот «Декабристов» напишите", только я думаю про себя: "Нет уж, ничего этого писать не буду"».

И продолжая свои воспоминания:

«Император Александр III тоже на выставке был. Подошел к картине: "А это юродивый", — говорит. Всё по лицам разобрал. А у меня горло от волнения ссохлось — не мог говорить. А другие-то, как лягавые псы, кругом...

Я на Александра III смотрю как на истинного представителя народа. Никогда не забуду, как во время коронации мы стояли вместе с Боголюбовым. Нас в одной из зал дворца поставили. Я ждал, что он с другого конца выйдет. А он вдруг сзади мимо меня — громадный, я ему по плечо был. В мантии и выше всех головой. Идет и мантию так ногами сзади откидывает. Так и остались в глазах плечи. Я государыни-то и не заметил с ним рядом. Грандиозное что-то в нем было.

А памятник этот новый, у храма Спасителя, никуда не годится. Опекушин совсем не понял его[61]. Я-то ведь помню. И лоб у него был другой, и корона сидела иначе. А у него на памятнике корона приземистая какая-то и сапоги солдатские. Ничего этого не было».

Из современников своих Суриков особенно ценил мнение Льва Толстого и часто ссылался на него, как мы видели. Но это, конечно, не устраняло столкновений между этими двумя властными и столь друг на друга непохожими натурами.

«Софья Андреевна, — говорил он, — заставляла Льва в обруч скакать — бумагу прорывать. Не любил я бывать у них

из-за нее. Прихожу раз: Лев Николаевич сидит, у него на руках шерсть, а она мотает. И довольна: вот что у меня, мол, Лев Толстой делает. Противно мне стало — больше не стал к ним ходить».

Про разрыв Сурикова с Толстым я слыхал такой рассказ от И.Э. Грабаря:

«А он Вам никогда не рассказывал, как он Толстого из дому выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, да о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет, просит: "Не пускай ты этого старика пугать меня". Так Василий Иванович в следующий раз, как пришел Толстой, с верху лестницы на него:

— Пошел вон, злой старик, чтобы тут больше духу твоего не было.

Это Льва Толстого-то... Так из дому и выгнал».

Последним публичным актом Сурикова было письмо в «Русских Ведомостях», написанное по поводу травли, поднятой в это время против Грабаря из-за перевески картин в Третьяковской галерее[62].

«Волна всевозможных толков и споров, поднявшихся вокруг Третьяковской галереи, не может оставить меня безучастным и не высказавшим своего мнения. Я вполне согласен с настоящей развеской картин, которая дает в надлежащем свете и расстоянии возможность зрителю видеть все картины, что достигнуто с большой затратой энергии, труда и высокого вкуса. Раздавшийся лозунг "быть по-старому" не нов и слышался всегда во многих отраслях нашей общественной жизни.

Вкусивший света не захочет тьмы».

Письмо это было написано Суриковым за несколько дней до смерти.

Умер он 6 марта 1916 года.

Обычно судьба, когда ей надо выплавить из человека большого художника, поступает так: она рождает его наделенным такими жизненными и действенными возможнос-

тями, что ему их не изжить и в десяток жизней. А затем она старательно запирает вокруг него все выходы к действию, оставляя свободной только узкую щель мечты, и, сложив руки, спокойно ожидает, что будет.

Поэтому источник всякого творчества лежит в смертельном напряжении, в изломе, в надрыве души, в искажении нормально-логического течения жизни, в прохождении верблюда сквозь игольное ушко. В самых гармонических натурах художников мы найдем этот момент. Иначе и быть не может. Иначе им незачем было и творить, они бы просто широко и блестяще прожили свою жизнь.

Судьба слепила Сурикова для того, чтобы он бунтовал против или вместе с Петром, делал Суворовские переходы, завоевывал новые Сибири и грабил персидские царства, щедро оделила его всеми нужными для этого качествами, но, попридержав на два века, дала ему в руки кисть вместо казацкой шашки, карандаш вместо копья и сказала: «Ну, а теперь вывертывайся!»

И теперь, когда последний экзамен его жизни сдан, мы можем засвидетельствовать, что он вышел из своего трудного положения блестяще, осуществил в мечте всё, чего не мог пережить в жизни, и ни разу в чуждом веке, в чуждом круге людей, с непривычным оружием в руке не изменил ни самому себе, ни своей древней родовой мудрости.

КОММЕНТАРИИ

Третий том Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает книги критических статей, вышедшие в свет при жизни автора («Лики творчества: Книга первая», «О Репине»), а также книгу «Суриков», подготовленную им к печати, но в свое время не опубликованную.

Условные сокращения, принятые в комментариях

ГРМ — Государственный Русский музей. Сектор рукописей (С.-Петербург).

Из лит. наследия-1 — сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. 1». СПб.: Наука, 1991.

Из лит. наследия-2 — сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. 2». СПб.: Алетейя, 1999.

Из лит. наследия-3 — сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. 3». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Отдел рукописей (Москва).

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

История моей души — *Волошин М.* История моей души / Сост. В.П. Купченко. М.: Аграф, 1999.

ЛН. Т. 98. Кн. 2 — Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 251–399 (Переписка <В.Я. Брюсова> с М.А. Волошиным (1903–1917). Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова).

ЛТ — *Волошин М.* Лики творчества: Книга первая. СПб.: Издание «Аполлона», 1914.

ЛТ-88 — *Волошин М.* Лики творчества /Изд. подготовили В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. (Серия «Литературные памятники»).

МГ — «Московская газета».

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РГБ — Российская государственная библиотека. Отдел рукописей (Москва).

РНБ — Российская национальная библиотека. Отдел рукописей и редкой книги (Санкт-Петербург).

Стих. — *Волошин М.* Стихотворения: 1900–1910. М.: Гриф, 1910.

Труды и дни — *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб.: Алетейя, 2002.

La Sizeranne — *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. Paris: Libraire Hachette et C[ie], 1904.

SB — *Séché A., Bertaut J.* L'évolution du théâtre contemporain. Paris: Mercure de France, 1908.

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА
Книга первая

Отдельное издание: *Волошин М.* Лики творчества: Книга первая. СПб.: Издание «Аполлона», 1914. 380 с. Печатается по тексту этого издания.

Впервые формулировку «Лики творчества» Волошин использовал как обозначение авторской рубрики, под которой он публиковал статьи в петербургской газете «Русь» начиная с 19 дек. 1906 (последняя статья этой рубрики, «Вилье де Лиль-Адан», появилась в «Руси» 23 мая 1908). Под рубрикой «Лики творчества» были опубликованы также две статьи в петербургском журнале «Аполлон» — «Гороскоп Черубины де Габриак» (1909. № 2, нояб.) и «И.Ф. Анненский-лирик» (1910. № 4, янв.).

Высылая А.М. Петровой 1 янв. 1907 две опубликованные статьи под рубрикой «Лики творчества», Волошин сообщал о своем общем замысле: «Это будет целая серия портретов. Теперь я пишу о Ремизове, потом о Сологубе и о Брюсове: уже намечены и задуманы. Я хочу сделать потом общую книгу об современных поэтах» (Из лит. наследия-1. С. 190). За несколько дней до этого (28 дек. 1906) В.Я. Брюсов в письме к Волошину подсказывал ему ту же мысль: «Надеюсь в будущем увидеть “Лики творчества” отдельной книгой» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 370). Однако основное содержание первой книги «Ликов творчества» составили статьи, посвященные новейшей французской литературе и театру. Волошин сформировал ее в 1912, в ответ на предложение редактора «Аполлона» С.К. Маковского (в письме от 8 мая 1912): «...я жажду издавать Вашу книгу статей. Пришлите мне поскорее точное заглавие и перечень статей, кот<орые> в нее войдут, — для наших объявлений. А затем присылайте материалы» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). 18 мая 1912 Волошин известил К.В. Кандаурова: «...высылаю Маковскому <...> материал для моей книги, которая начнет печататься сию же минуту» (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41); Маковский оповестил Волошина 25 июня: «Ваши “лики” я <...> получил и на днях сдам все в набор» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). Вопреки предваритель-

ным намерениям, дело с изданием затянулось. Сначала Маковский нашел неудобным слишком большой объем тома («около 400 страниц!») и посоветовал Волошину (в письме от 19 авг. 1912) разделить его на две книги; Волошин на это предложение своевременно не отозвался, и Маковский повторил его в письме от 9 окт. 1912 (там же). В середине октября Волошин ответил: «Я бы определенно хотел, чтобы она (книга. — *Ред.*) не разбивалась на 2 тома, а была бы одним. 2 книги будут лишены той идейной цельности, которая проходит через весь ряд статей» (ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49).

По всей вероятности, 21 янв. 1913 (см.: Труды и дни. С. 311) Волошин, возвращая Маковскому исправленную корректуру «Ликов творчества», писал: «Из числа этих гранок я решил исключить 4 статьи — именно: “Мэтерлинк”, “Реми де Гурмон”, “Сезанн, Ван-Гог и Гогэн” и “Одилон Рэдон”. Таким образом, книга значительно сократится и может быть *одним* томом. А две последних статьи я предпочитаю включить в следующую книгу “Ликов”, посвященную *живописи,* издание которой я, если хотите, могу предложить Вам же. <...> Печатающаяся же книга только выиграет от этого сокращения в сжатости и законченности» (ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49). Первая из указанных статей, обозначенная как «Мэтерлинк» («Демоны Разрушения и Закона»), однако, была сохранена в составе ЛТ; вторая — возможно, объединяла два отзыва Волошина о книгах Реми де Гурмона, опубликованные в журнале «Весы» (1904. № 11. С. 55–58) и в газете «Русь» (1907. № 168, 30 июня. С. 2); третья — «Устремления новой французской живописи: (Сезанн. Ван-Гог. Гоген)» — ранее была опубликована в журнале «Золотое Руно» (1908. № 7/9. С. V–XII); четвертая — в «Весах» (1904. № 4. С. 1–4).

30 апр. 1913 Маковский оповестил Волошина: «Ваша книга вся сверстана, но печатать я опасаюсь до получения от Вас ответа на вопросы, посланные Вам секретарем редакции Лозинским»; 5 июля сообщил: «Ваша книга — печатается; выйдет осенью» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). По письмам М.Л. Лозинского к Волошину (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 793) прослеживаются этапы печатания «Ликов творчества»: 9 апр. 1913 Волошину были высланы первые 10 печатных листов верстки, последующие листы — 29 июля, которые автор не возвращал более месяца (6 сент. Лозинский просил Волошина немедленно выслать их обратно); отпечатанные листы книги были от-

правлены Волошину двумя порциями — соответственно, 17 сент. и 17 окт. 1913, причем во втором сопроводительном письме (от 17 окт.) Лозинский напоминал: «...очень прошу Вас возможно скорее доставить мне корректуру листов 19–24, находящихся у Вас». Книга вышла в свет около 20 дек. 1913; 30 дек. Маковский писал Волошину: «Вам послано, дней десять назад, 25 экземпляров <...> напишите мне, на какое количество авторских Вы рассчитываете, и я распоряжусь о досылке остальных; но предупреждаю, что книга издана “Аполлоном” в 1000 экз. (и заведомо в убыток, т<ак> к<ак> нынче очень тяжкие времена для издателей), а следовательно каждый экземпляр на счету» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812).

Книга поступила в продажу в начале января 1914. Многие друзья Волошина сочувственно откликнулись на новую книгу: К.Д. Бальмонт, А.К. Герцык, Р.М. Гольдовская, К.В. Кандауров, Ю.Л. Оболенская, М.С. Фельдштейн, Ан.Н. Чеботаревская и другие.

Одной из первых написала Волошину поэтесса А.К. Герцык (18 янв. 1914): «...пришла Ваша книга — спасибо за нее. Обрадовалась знакомым, милым страницам и пожалела, что разные маленькие вещи, кот<орые> я любила, в нее не вошли, у Вас был такой тонкий нежный эскиз о Якунчи<ко>вой, напр<имер>, — или это будет в следующем томе?» (Сёстры Герцык. Письма / Сост. и коммент. Т.Н. Жуковской. СПб.: ИНАПРЕСС; М.: Дом-Музей Марины Цветаевой, 2002. С. 153). 21 февр. критик Конст. Эрберг (К.А. Сюннерберг) приветствовал автора: «Поздравляю Вас с выходом Вашей прекрасной книги. Воздержание, — хотя бы вынужденное, — всегда бывает полезно. Это Вы должны особенно остро почувствовать теперь. Ваша книга долго ждала хорошего издателя и тем временем росла и богатела содержанием. И вот в результате — объемистый том, прекрасно изданный. Мне, Вашему внимательному читателю, приятно было еще раз пробежать знакомые статьи. Кое-что, впрочем, прочел я в первый раз и при том с большой для себя пользой и интересом. Особенно статьи о современном французском театре» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1167).

1 марта художница Ю.Л. Оболенская отвечала Волошину: «Вы просите критики на Лики Творчества. Они для меня как драгоценные камни — я могу предпочитать сапфиры и Барбэ д’Оревильи — но критика? <...> Отзывов я слышала немного.

<...> Но те, которые слышала, — были очень близки моему» (там же, ед. хр. 900). 1 июня И.Э. Грабарь благодарил: «Спасибо за вашу чудесную книгу, которую, впрочем, почти уже всю знал раньше» (там же, ед. хр. 451).

Среди ответных писем Волошина на отклики друзей представляет интерес его обращение к Р.М. Гольдовской от 17 февр.: «...благодарю вас за такое хорошее отношение к моим “Ли<кам> Тв<орчества>”. Сперва, когда я увидал эти статьи разных эпох спрессованными в одну книгу, мне показались они сплошным хаосом, невыявленным и неоформленным. Теперь, когда начинают постепенно доходить до меня редкие слова дружественного одобрения, этот том начинает постепенно отделяться от меня и каждое слово похвалы приносит облегчение и делает его более чужим и далеким. Понимание и признание имеет только один смысл: оно позволяет отречься внутренно от своего произведения, бросить его на произвол судьбы и идти дальше к новому. Непризнание же только тем и тяжело, что заставляет нести на плечах весь груз прошлого. И лишает свободы перед будущим. Это всё, конечно, во внутреннем творческом мире, потому что во внешнем — житейском — бывает как раз наоборот. Из написанного мною за эти годы может выйти еще два таких же тома — один о живописи, другой о русской литературе. От них необходимо освободиться» (ИМЛИ, ф. 79, оп. 1, ед. хр. 30).

Таким образом, в начале 1914 Волошину отчетливо представлялось содержание уже трех томов «Ликов творчества».

Появление первой книги «Ликов творчества» вызвало в русской печати всего лишь несколько откликов. 1 (14) мая 1915 Волошин писал С.К. Маковскому из Парижа: «Сообщите мне что-нибудь о “Ликах Творчества”, продаются ли они? Были ли о них рецензии? Я ничего не видел и ничего не знаю». 4 июля (н. ст.) того же года он вновь обращался к Маковскому: «Я хотел еще спросить Вас о судьбе моей книги “Лики Творчества”. Я до сих пор нигде не видал *ни одного* отзыва о ней. Что это значит? Ведь она была разослана по редакциям? Или это бойкот меня? Покупается ли она или вся села? Пожалуйста, напишите мне хоть несколько слов о ее судьбе. Или я просто не видал отзывов об ней?» (ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49).

Эти недоумения были не совсем обоснованы. Еще 5 февр. 1914 Волошин писал матери из Феодосии в Москву: «Нашел в “Утре России” рецензию о “Ликах творчества” — очень благо-

приятную» (Из лит. наследия-3. С. 450). В этой рецензии, подписанной инициалами Б. С. (высказано предположение, что этот криптоним принадлежит петербургскому журналисту Б.А. Суворину, одному из сыновей А.С. Суворина, либо поэту и прозаику Б.А. Садовскому; см.: *Купченко В.П., Мануйлов В.А., Рыкова Н.Я.* М.А. Волошин — литературный критик и его книга «Лики творчества» — ЛТ-88. С. 589), утверждалось: «Все, кому близка культура прекрасной Франции и ее самый пышный и самый нежный цветок — литература, все, кто считает благотворным мягкий и теплый западный ветерок, несущий к нам, в мрачную страну, пылкий энтузиазм, культ прекрасных форм и легкую светлую чувственность латинской расы, — все те оценят значение новой книги М. Волошина.

Первая книга "Ликов творчества" вся почти посвящена французским литературе и театру, и там, где прямо не воссоздаются образы французских писателей, их идеи все же занимают первый план.

Автор любит и знает современную Францию и ее искусство. И эта любовь его не случайна: занимая место в первых рядах русского символизма, возникшего из французского, М. Волошин естественно обратился к изучению первоисточников этого движения, так сильно сблизившего нашу литературу с французской.

Знание современной французской литературы, большой вкус, ярко подчеркнутое уменье выбрать самое типичное, — все это делает книгу М. Волошина и нужной и интересной. <...>

Автор часто обращается к русской литературе и приводит иногда спорные, но всегда интересные сравнения, например, между Достоевским и В. де Лиль-Аданом, Тургеневым и А. де Ренье. Очень хорошо проведена параллель между русским и французским театром. Блестяще и с большой силой анализа нарисована общая картина французского театра за последние три четверти века. По взглядам на французскую современную литературу автор стоит ближе всего к Реми де Гурмону, которого он часто цитирует на протяжении всей книги. К большому украшению книги служит ряд со вкусом подобранных пространных цитат из А. Франса, П. Клоделя, А. де Ренье».

Указав на неточность в переводе из стихотворения Анри де Ренье «Изменница», рецензент заключал свой отзыв безоговорочным признанием: «Конечно, эта мелкая деталь ничуть не

уменьшает значения прекрасной и блестящей книги г. Волошина, увлекательно, с большим мастерством (иногда только с излишней риторичностью) написанной, полной образов, идей и порою мастерски обточенных афоризмов» (Утро России. 1914. № 26. 1 февр. С. 6).

Столь же высокую оценку «Ликам творчества» дал журналист Л.А. Ляшкевич в «Откликах» (1914. № 19. С. 10) — приложении к № 130 петербургской газеты «День» от 15 мая 1914:

«М. Волошин — оригинальный и красочный поэт — не менее интересен и как прозаик.

Его точная и острая мысль, воспитавшаяся на лучших образцах французской литературы, всегда замкнута в оправу прекрасных и сильных слов.

Редкий знаток французской литературы, он обладает тонким ощущением чужой красоты и умеет передать это ощущение в четких образах, смелых концепциях и определениях, порой почти в прозрачных формулах. Книга "Лики творчества" лишена внешнего архитектурного единства, но зато обладает внутренним единством крупной художественной личности самого автора с его изысканным вкусом и напряженно-утонченным пониманием искусства».

Давая далее краткое изложение статей, составивших книгу, критик отмечал:

«Удивительную по своей художественной проникновенности характеристику дал М. Волошин творчеству самого значительного поэта современной Франции, Анри де Ренье. С редким мастерством удалось ему вскрыть и основную двойственность этого изысканнейшего поэта. <...> Нельзя также не отметить в главе о Анри де Ренье прекрасного перевода нескольких его гибких и трепетных стихотворений.

М. Волошину принадлежит также честь открытия для русских читателей мало известного и на родине французского писателя Поля Клоделя».

Сочувственно книга Волошина была упомянута и в заметке «Вести о писателях и книгах», помещенной в журнале Ф. Сологуба «Дневники писателей» (1914. № 2, апр. С. 57): «Рекомендуем вниманию читателей чрезвычайно интересную книгу М. Волошина "Лики творчества" — ряд превосходных статей о французских поэтах Клоделе, Вилье де Лиль-Адане, Анри Ренье и современном французском театре».

Другая, также благожелательная рецензия появилась в столичном журнале «Современник». «Интересная книга, — писала критик П. Цветаева. — Она обнимает несколько статей, написанных по разным поводам, но объединенных общим замыслом познакомить читателя с разносторонними формами творчества в современной поэзии, театре, архитектуре и социально-культурной жизни. В первой части — поэзии — автор дает ряд весьма содержательных характеристик современных французских поэтов, раскрывая суть (дух) их творчества. Особенно ценной считаю я статью о Клоделе, впервые на русском языке дающую цельное представление об этой большой величине в современной поэзии». Высокую оценку в этой рецензии получают и статьи Волошина о театре. Свой разбор критик резюмирует словами: «...книга эта интересна для эстетически образованных людей, но не для широкой публики. Некоторым недостатком автора является его, часто совсем ненужный и не связанный с содержанием статей, уклон к мистическому толкованию явлений, навеянному теософическим рационализмом» (Современник. 1914. № 11. С. 238–239. Подпись: П. Ц-ва).

На фоне этих отзывов выделяется своими критическими установками и требованиями рецензия Б.М. Эйхенбаума, принципиально отвергавшего символистский лирико-индивидуалистический пафос в литературных анализах и оценках: «М. Волошин очень хочет писать так, как пишут французы. Он делает все возможное, чтобы быть самым французским из всех русских. С видом изящного равнодушия говорит он о самых модных темах, о самых серьезных вопросах. Слог его замечательно словесен, но, к сожалению, лишен признаков искреннего и глубокого воодушевления. Фраза живет у него сама по себе — он за ней ухаживает, украшает ее, сам со стороны ею любуется и, как истинный влюбленный, хочет, чтобы все ею восхищались. Он совсем не заботится о том, чтобы читателю открылся собственный его "лик творчества" — все приносится в жертву возлюбленной словесности. И потому, когда дело доходит до общих положений, автор оказывается совершенно бессильным и даже просто банальным» (Русская Мысль. 1915. № 5. Отд. IV. С. 3). Столь же пристрастен Эйхенбаум к статьям Волошина о театре («Непосредственности в его восприятиях нет никакой, а теория построена на скорую руку и никакой особой оригинальностью не отличается») и в общих выводах о критическом мето-

де, который избирает Волошин в своих этюдах: «Он ищет “объективностей”, он — совсем не импрессионист, как может показаться с первого взгляда. <...> Отсюда — преклонение перед “совершившимися фактами”. Отсюда — полное отсутствие собственного “лика” в оценке литературных явлений. <...> При всем этом могла бы быть выполнена более скромная задача — ознакомления русских читателей с литературными и театральными направлениями современной Франции. Но нет и этого. <...> Общий лик Франции остается смутным, потому что игнорируются целые течения литературы, многие крупные поэты даже не упоминаются». (Там же. С. 3–4).

Ред.

АПОФЕОЗ МЕЧТЫ
(Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия его собственной жизни)

Впервые — Аполлон. 1912, № 3/4. С. 68–90, под загл. «Апофеоз мечты и смерти». -- ЛТ. С. 5–46, с некоторыми изменениями и дополнениями. Так, в частности, в начале статьи появилась краткая биографическая справка о Вилье де Лиль-Адане, составленная, по-видимому, на основе биографического исследования Э. де Ружмона (об этом труде см. примеч. 7 на с. 464).

О творчестве Вилье де Лиль-Адана Волошин отзывался неизменно восторженно, и нередко афористичные суждения французского писателя служили ему мерилом глубины и истинности. Так, в 1908 он писал: «Вилье де Лиль-Адан — непризнанный гений во всем романтически-царственном блеске этого слова. Пятьдесят один год (1838–1889) провел он на земле, написал полтора десятка маленьких книг, содержания которых хватило бы на несколько сот томов, золотыми семенами мысли оплодотворил умы писателей и поэтов, ныне славных и признанных, и вот через двадцать лет после его смерти он остается так же непризнан, как и при жизни. <...> Вилье де Лиль-Адан — один из величайших гениев, посетивших землю. Именем его наши потомки будут судить XIX век, и понимание его произведений будет одним из тех алмазов, которыми они будут проверять наши умственные способности» *(Волошин М.* Лики творчества: Вилье де Лиль-Адан // Русь. 1908, 23 мая, № 141. С. 2–3). 24 дек. 1908 Волошин писал В.Я. Брюсову из

Парижа: «Я сейчас перечитывал в Нац<иональной> Библ<иотеке> все редкие и полузабытые вещи Вилье де Лиль-Адана (“Morgane”, “Elën”, “Nouveau Monde”), там есть страницы поразительные и концепции редкой драматической силы, несмотря на юношескую реторику и местами излишнюю сложность» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 382–383). Упоминания о Вилье де Лиль-Адане и его высказывания встречаются в ряде волошинских статей, среди которых «“Елеазар”, рассказ Леонида Андреева» (1907), «Некто в сером» (1907), «Гороскоп Черубины де Габриак» (1909), «Закон и нравы (из жизни Запада)» (1910), «О смехе и о пошлости» (1911). Отвечая 30 июня 1932 на вопрос Е.Я. Архиппова: «Назовите вечную, неизменяемую цепь поэтов, о которых Вы можете сказать, что любите их исключительно и неотступно», — Волошин за несколько недель до смерти назвал из зарубежных авторов три имени: «А. де Ренье, Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан» (Ответы М.А. Волошина на анкету Е.Я. Архиппова «О любви к поэтам» / Вступ. статья В.П. Купченко; подгот. текста Г.И. Нехорошева // Сов. библиография. 1989. № 2. С. 86).

Важное место в переводческой деятельности Волошина занимает его перевод драмы «Аксель». 12 июня 1907 Волошин писал М.В. Сабашниковой: «Читал я это время “Акселя” Вилье де Лиль-Адана — гениальную оккультную драму. Раньше, когда я читал ее пять лет тому назад, она мне осталась наполовину непонятна. Теперь она только стала для меня ясна. Эта книга мне страшно много дала» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 113; ср.: Труды и дни. С. 186). В это же время Волошин приводит «ряд мыслей Вилье де Лиль-Адана из его гениальной трагедии “Аксель”» в своей статье «Некто в сером». 8 и 12 июня 1908 Волошин в Париже записывает услышанные им в Париже от французского критика Р. Гиля рассказы о жизни и личности Вилье де Лиль-Адана (см.: История моей души. С. 197–199). Осенью 1909 перевод «Акселя» и статья о Вилье де Лиль-Адане были завершены. Однако статья пролежала в редакции «Аполлона» более двух лет. 21 окт. 1910 Волошин писал из Москвы секретарю редакции «Аполлона» Е. Зноско-Боровскому: «Прошу Вас тоже выслать мою рукопись об “Акселе” Вилье де Лиль-Адана, т<ак> к<ак> хочу из нее сделать публичную лекцию и исправить кое-что по недавно вышедшей книге Ружемона. Если “Аполлон” хочет ее иметь, то напишите мне точно, в каком месяце

она будет напечатана? Она находится у Вас уже больше года. А теперь я могу найти ей место здесь» (РНБ, ф. 124, ед. хр. 973). 4 дек. 1910 в московской газете «Утро России», где в это время сотрудничал Волошин, появилось сообщение: «Максимилиан Волошин перевел интересную трагедию Вилье де Лиль-Адана "Аксель", до сих пор не имевшуюся в русском переводе. Трагедия "Аксель" выйдет в скором времени в отдельном издании» (Утро России. 1910. № 317. С. 7). Однако перевод «Акселя», отвергнутый из-за большого объема редакцией «Аполлона», так и остался неизданным. Только в 1975 была опубликована в сокращении первая часть драмы (см.: *Вилье де Лиль-Адан О.* Жестокие рассказы. М.: Наука, 1975. С. 149–166); полностью: Из лит. наследия-3. С. 10–108 (публ. П.Р. Заборова по источникам текста из архива Волошина — ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 412 и 413). Цитируемый в ЛТ волошинский перевод «Акселя» в ряде моментов отличается от указанных архивных текстов.

[1] *Вилье де Лиль-Адан ∾ умер 19 августа 1889 года...* — Вилье де Лиль-Адан умер 18 августа в 11 часов вечера.

[2] *...оккультные науки...* — Оккультизм — мистические учения, признающие существование сверхъестественных сил в человеке и вселенной, недоступных обычному человеческому опыту, но постигаемых посвященными посредством магии. Во второй половине XIX в. получают распространение спиритизм (сторонники которого верят в посмертное существование душ умерших и возможность общения с ними) и теософия (попытки создания некоей универсальной религии, объединяющей различные мистические и религиозно-философские учения разных времен и народов).

[3] *Вилье живет ∾ в бенедиктинском Солемском аббатстве...* — Первое пребывание Вилье де Лиль-Адана в Солемском аббатстве относится к 13–20 сент. 1862.

[4] *В 1868 и 1870 годах ∾ две поездки в Германию к Вагнеру...* — Вилье де Лиль-Адан встречался с Вагнером летом 1869 и 1870.

[5] *...процессом против авторов драмы «Перрине Леклерк», оскорбивших ∾ память его предка...* — Имеются в виду О. Анисе-Буржуа (Anicet-Bourgeois, 1806–1871) и С. Локруа (Lockroy, 1803–1891), написавшие и поставившие в 1832 историческую драму «Перрине Леклерк, или Париж в 1418 г.»; в 1875 пьеса вновь появилась на сцене, что вызвало негодование Вилье де Лиль-Адана.

[6] *В начале 80-х годов ∾ дает уроки бокса...* — По воспоминаниям Р. де Гурмона, это было в начале 1870-х гг. (См.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 2^e^ sér. Paris: Mercure de France, 1906. P. 32).

[7] *Лучшие книги о Вилье де Лиль-Адане написаны Маллармэ, Ружемоном, Понтависом де Гессей и Кремером...* — Имеются в виду книги: *Mallarmé S.* Villiers de l'Isle-Adam. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1890 (также: *Mallarmé S.* Les Miens. I. Villiers de l'Isle-Adam. Bruxelles: Lacomblez, 1892); *Rougemont E. de.* Villiers de l'Isle-Adam: Biographie et bibliographie. Paris: Mercure de France, 1910; *Du Pontavice de Heussey R.* Villiers de l'Isle-Adam: L'écrivain. L'homme. Paris, 1893; *Kraemer A. von.* Villiers de l'Isle-Adam: En literatur-historisk studie. Helsingfors: Akademisk Afhandling, 1900. Книги Малларме (брюссельское издание) и Ружмона сохранились в личной библиотеке Волошина.

[8] *«Вдохновение ∾ нужно в геометрии, как и в поэзии».* — Фраза из опубликованных А.С. Пушкиным (1828) заметок «Отрывки из писем, мысли и замечания» *(Пушкин.* Полн. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 54); ср. также перефразировку этого же высказывания (восходящего к известному изречению Д'Аламбера) в пушкинском наброске (1825–1826) о статьях В.К. Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина»: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии». (Там же. С. 41).

[9] *«Единый план Дантова "Ада" ∾ необходимое условие прекрасного».* — Не вполне точно цитируются фрагменты из пушкинского наброска заметки о статьях В.К. Кюхельбекера, печатавшегося ранее в ряде собраний сочинений А.С. Пушкина под названием «О вдохновении и восторге». (Там же).

[10] *«Je haïs le mouvement qui déplace les lignes».* — Строка из сонета Ш. Бодлера «La beauté» («Красота», 1857), входящего в раздел «Сплин и идеал» книги «Цветы Зла».

[11] *...двойная иллюзия золота и любви ∾ должна быть побеждена ∾ «простою и девственною человечностью».* — Пересказ слов Януса, обращенных к Акселю (начало третьей части драмы «Аксель» (первая сцена); см.: *Villiers de l'Isle-Adam.* Axël. Paris: Maison Quantin, 1890. P. 202; ср.: Из лит. наследия-3. С. 77).

[12] *Сопоставление этих двух произведений ∾ столь много общего имеющих между собой, и в то же время ∾ стоящих вне каких бы то ни было подозрений во влиянии друг на друга...* — Впоследствии, однако, Волошин начал склоняться к мысли о влиянии Ф.М. Достоевского на Вилье де Лиль-Адана. В записи от 27 марта

1932 Волошин вспоминал: «Это было в 1916 году — перед моим отъездом в Россию. Я доживал тогда последние дни в Париже. <...> Кто-то (кажется, Ozenfant) мне предложил меня познакомить с <В.->Э. Мишле, которого книги, статьи и рассказы я знал. <...> С Мишле я сейчас же разговорился <...> беседа перешла на "Великого инквизитора". "Братья Карамазовы" как роман еще не был переведен. Но "Великий инквизитор" в переложении (не знаю чьем) появился в "Revue Blanche". Вилье его прочел и говорил об этой теме. Ему не нравилась трактовка Достоевского — и он на эту тему импровизировал целый рассказ. Который тут же кем-то был записан с его слов и напечатан. Не помню, в каком из малых журналов, кот<орых> в ту пору много возникало и гибло. В какой-то из старых записных книжек у меня должна сохраниться эта запись. Но где она — бог весть. Так что влияние "Вел<икого> инквизитора" на "Акселя" можно считать установленным» (История моей души. С. 305).

Имеется, однако, ряд фактов, свидетельствующих о том, что первая часть драмы с заключительным монологом Архидиакона (см.: Из лит. наследия-3. С. 27–29), действительно напоминающим монолог великого инквизитора в «Братьях Карамазовых» (параллели см. на с. 1–16 наст. тома), была создана Вилье де Лиль-Аданом независимо от романа Достоевского.

Известно, что Вилье был знаком с переведенным на французский язык В. Дерели отрывком из «Братьев Карамазовых» — «Великий инквизитор», — опубликованным в «La Revue contemporaine» в апр.–мае 1886. К этому времени уже была написана первая часть «Акселя», которая была напечатана впервые в еженедельнике «La Renaissance littéraire et artistique», а затем, в несколько измененной редакции, в 1885 — в ноябрьском номере журнала «La jeune France» (где с нояб. 1885 до июня 1886 по частям была опубликована вся драма целиком). Французский исследователь Э. Другар, изучавший творческую историю драмы, отмечал, что текст заключительного монолога Архидиакона в первой части, по существу, не изменился в позднейших редакциях 1885 и 1889 годов (см.: *Drougard E.* L'«Axël» de Villiers de l'Isle-Adam // Revue d'histoire littéraire de la France. 1935. T. 42. P. 538).

В сентябре же 1886 года в журнале «La jeune France» появилась небольшая философская новелла «Торквемада» («Torrequemada») с посвящением: «Достоевскому и Льву Толстому — двум великим русским писателям». Новелла, представлявшая собой

разработку той же фантастической ситуации, что и в «Великом инквизиторе» (Христос и инквизиция), во многом была сходна с написанным Достоевским и в то же время очень близка по идеям и стилю Вилье де Лиль-Адану. Под «Торквемадой» стояла подпись Анри Ла Люберна, не опубликовавшего до этого ни одного художественного произведения.

В 1910 году В.-Э. Мишле опубликовал адресованное ему, секретарю редакции «La jeune France», письмо Вилье де Лиль-Адана от 4 сент. 1886, где сообщалось о том, что Ла Люберн, старый знакомый Вилье, однажды вечером показал ему свою новеллу «Торквемада» в «духе Достоевского» («à l'instar de Dostoïevski») и Вилье рассказал гостю, как бы он сам стал разрабатывать этот сюжет, после чего Ла Люберн решил переработать свой рассказ, воспользовавшись, с разрешения Вилье, его трактовкой. Однако, по-видимому, Ла Люберн просто записал услышанную импровизацию, которую затем и предложил редакции «La jeune France». Когда же Мишле, ранее уже слышавший двухчасовую импровизацию Вилье на тему «Великого инквизитора» Достоевского, сообщил Вилье, что его произведение собирается публиковать как свое собственное Ла Люберн, Вилье ответил, что не имеет ничего против (см.: *Michelet V.-E.* Villiers de l'Isle-Adam. Paris, 1910. P. 10–11; ср. также: Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits. Paris: Mercure de France, 1962. T. 2. P. 133–134). Подробнее см.: *Drougar E.* Une réplique française de la Légende du Grand Inquisiteur // Revue des études slaves. Paris, 1934. T. 14. Fasc. 1–2. P. 51–71.

[13] *...в которой живет «душа старых мечей»...* — Настоятельница в разговоре с Архидиаконом говорит о Саре: «Cette fille est comme l'acier, qui se plie jusqu'à son centre, puis se détend ou se brise; elle a (s'il est permis d'oser une telle expression) l'âme des épées» («Эта девушка как клинок, который сгибается до середины, а потом распрямляется или ломается; у нее (если можно употребить такое выражение) душа мечей», — ч. 1, § 1, сцена III; ср.: Из лит. наследия-3. С. 15–16).

[14] *...«как если бы надо было поразить мысль и сердце в известном смысле неверующей ~ побороть их греховные неточности...»* — «Аксель», ч. 1, § 1, сцена IV; ср.: Из лит. наследия-3. С. 18–19.

[15] *...“таковы нищета и бессилие человеческого разума, что он не может даже постигнуть Бога...”* — Ср.: Из лит. наследия-3. С. 22. В первой публикации статьи Волошин сопроводил переда-

ваемые Архидиаконом слова некоего «языческого ритора» о «нищете и бессилии человеческого разума» следующим подстрочным примечанием: «Интересна история этого текста, сообщаемая Реми де Гурмоном. Однажды Катюлль Мандэс процитировал Вилье слова Паскаля: “Такова тщета и беспомощность человеческого разума, что он не может постичь бога, которому хотел стать подобным”. Вилье вставил эту цитату в речь Архидиакона с таким комментарием: “Повтори себе для своего спасения это великое слово одного христианского философа... Имей же сострадание к своему преходящему разуму”. Но впоследствии, когда выяснилось, что цитата взята вовсе не из Паскаля, а придумана самим Мандэсом, Вилье придал ей ту форму, в которой она приведена» (Аполлон. 1912. № 3/4. С. 71; ср.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 2ᵉ sér. Paris: Mercure de France, 1906. P. 14–15; *Гурмон Р. де.* Страницы из записной книжки о Вилье де Лиль-Адане // Весы. 1906. № 6. С. 47).

[16] *«Добровольно, любви ради к Господу ∾ ваше существо в том и в этом мире».* — «Аксель», ч. 1, § 1, сцена VI. Ср.: Из лит. наследия-3. С. 21–24.

[17] *«Принимаешь ли ты свет, надежду и жизнь?» ∾ «нет».* — Там же, ч.1, § 2, сцена VI; ср.: Из лит. наследия-3. С. 25.

[18] *«Замолчите!» ∾ «Наконец!».* — Там же; ср.: Из лит. наследия-3. С. 25–26.

[19] *«Имя тебе Лазарь, и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебе выйти из гроба ∾ братоубийственном в самой сущности* <...>». — «Аксель», ч. 1, § 2, сцена VIII; ср.: Из лит. наследия-3. С. 27. Лазарь, по евангельскому преданию, был воскрешен Христом, повелевшим ему выйти из гроба (см.: Евангелие от Иоанна. XI, 17–46).

[20] *...потому что малосильны ∾ «лучше ∾ накормите нас...»* — Цитируются фрагменты монолога великого инквизитора из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 2, кн. 4, гл. 5; см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 231).

[21] *(«Они будут считать нас за богов ∾ выносить свободу»).* — Там же. С. 231 (сокращенная цитата).

[22] *(«...без нас самые хлебы ∾ камни обратились в руках их в хлебы...»).* — Там же. С. 235.

[23] *«Они отыщут нас тогда ∾ его не дали».* — Там же. С. 230 (неточная цитата).

[24] *«Ты будешь нашей святой ∾ помолитесь за меня!»* — «Аксель», ч. 1, § 2, сцена VIII; ср.: Из лит. наследия-3. С. 28–29.

[25] *«Боги те, которые не сомневаются ∾ стань цветком самого себя»*. — Там же, ч. 3, § 1, сцена I; ср.: Из лит. наследия–3. С. 78.

[26] *Оккультная истина ∾ говорит человеку: «Ты — бог. Твори мир своей верой ∾ Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным.* <...>». — Последний афоризм — цитата из «Акселя» (Из лит. наследия-3. С. 78). Ср. с финалом стихотворения Волошина «Космос» (1923) из цикла «Путями Каина»:

И человек не станет никогда
Иным, чем то, во что он страстно верит.

Так будь же сам вселенной и творцом,
Сознай себя божественным и вечным
И плавь миры по льялам душ и вер.
(Наст. изд. Т. 2. С. 51)

[27] *«Разве не чувствуешь ты ∾ Я не учу — я пробуждаю»*. — «Аксель», ч. 3, § 1, сцена I; ср.: Из лит. наследия-3. С. 79.

[28] *«Познание — это воспоминание ∾ в результате свершенного выбора...»*. — Там же; ср.: Из лит. наследия-3. С. 80–81. Словам Януса, обращенным к Акселю, Волошин придал в своем переводе бóльшую афористичность. Ср.: «Qui peut rien connaître, sinon ce qu'il reconnaît? Tu crois apprendre, tu te retrouves» («Кто может знать что-либо, кроме того, что он узнаёт? Ты думаешь, что учишься, — ты узнаёшь самого себя...»).

[29] *«Влекомый магнитами желаний ∾ Свобода на самом деле есть только освобождение ∾ избери же себе наиболее божественную»*. — Там же; ср.: Из лит. наследия-3. С. 81–83. Афоризм «Свободы нет, но есть освобожденье» присутствует в стихотворениях Волошина «Бунтовщик» (1923) и «Таноб» (1926). Ср. наст. изд. (Т. 2. С. 35, 76).

[30] *«...принимаешь ли ты Свет, Надежду и Жизнь» ∾ безызменное «нет»*. — «Аксель», ч. 3, § 2, сцена I; ср.: Из лит. наследия-3. С. 86.

[31] *«Я унаследовал только пламенность мечты ∾ в гробнице забытых царей»*. — Конец рассказа «Souvenirs occultes» («Потусторонние воспоминания», 1867–1883), по-видимому, цитируется (с некоторыми изменениями и сокращениями) по переводу Б. Рунт (ср.: *Villiers de l'Isle-Adam.* Contes cruels. Paris: Calmann-

Lévy, [1883]. P. 314–315: *Вилье де Лиль-Адан.* Жестокие рассказы / Пер. Брониславы Рунт под ред. и со статьей Валерия Брюсова. СПб.: Пантеон, [1908]. С. 112).

[32] *«К чему осуществлять их? ∾ обол Стикса ∾ Наши слуги сделают это за нас...»* — «Аксель», ч. 4, § 2, сцена V; ср.: Из лит. наследия-3. С. 103–104. Обол Стикса — в античной мифологии монета, которой оплачивался перевоз души умершего через Стикс — реку, отделяющую потусторонний мир, подземное царство мертвых (Аид) от мира живых.

[33] *«Ты мыслила эти великолепия! ∾ нам больше нечего делать здесь».* — Там же; ср.: Из лит. наследия-3. С. 105.

[34] *Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!».* — Имеются в виду пятиактная драма Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» (1889) и трехактная драма Г. Ибсена «Привидения» (1881). Освальд Алвинг, герой «Привидений», пораженный наследственным душевным недугом, берет со своей матери слово отравить его, когда неизлечимая болезнь окончательно овладеет им. Освальд теряет рассудок на заре ясного безоблачного дня, монотонно повторяя: «Солнце... Солнце...». Этими словами и заканчивается пьеса.

[35] *Аксель один из гнезда Прометеев, Каинов...* — Речь идет о героях произведений Д.-Г. Байрона — стихотворения «Прометей» (1816) и мистерии «Каин» (1821).

[36] *«На земле был один день ∾ дьяволов водевиль».* — С неточностями и сокращениями цитируется предсмертный монолог Кириллова из романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. С. 471).

[37] *«Сознать,что нет Бога ∾ и дверь отворю, и спасу».* — Там же. С. 471–472 (неточная и сокращенная цитата).

[38] *...на Фаворе человечества.* — По христианской мифологии, на вершине горы Фавор в Галилее произошло описываемое в Евангелии «чудо преображения» Иисуса Христа.

[39] *«Сара! Слушай! ∾ обреченным на скуку продолжения?»* — «Аксель», ч. 4, § 2; ср.: Из литнаследия-3. С. 104.

[40] *...истребитель Арманьяков...* — Арманьяками называли сторонников герцога Орлеанского, во главе которых стоял Бернар VII граф Арманьяк (1391–1418). Арманьяки, овладевшие Парижем в 1413 и жестоко преследовавшие население, были в 1418 изгнаны из Парижа и частично истреблены (при поддержке

парижан) бургиньонами — сторонниками бургундского герцога Иоанна Бесстрашного.

[41] *...геройский защитник Родоса против Солимана Великолепного...* — Имеется в виду завоевание Родоса (в 1522) двухсоттысячной армией султана Сулеймана I Кануни́, который овладел островом лишь после шестимесячной осады, хотя обороняли его всего лишь 600 рыцарей и 4500 солдат.

[42] *Ему было семь лет, когда нянька потеряла его ∾ был возвращен семье красавицей-цыганкой.* — См. об этом: *Du Pontavice de Heussey R.* Villiers de l'Isle-Adam. P. 27–28.

[43] *...он, как потомок хоругвеносцев Франции, носил орифламму св. Бенедикта...* — Орифламма — церковное знамя, хранившееся в Средние века в аббатстве Сен-Дени и бывшее в период войн главным штандартом французских королей. Среди рыцарей, исполнявших обязанности «носителя орифламмы», был и Пьер Вилье де Лиль-Адан (в 1372). Его потомок Вилье де Лиль-Адан в церковных церемониях мог бы носить не легендарную орифламму, а хоругвь Солемского аббатства — знамя с изображением святого Бенедикта Нурсийского.

[44] *Маллармэ ∾ вспоминал это первое его появление в Париже...* — Далее цитируются (с некоторыми сокращениями) воспоминания С. Малларме по изданию: *Mallarmé Stéphane.* Les Miens. Bruxelles: Lacomblez, 1892.

[45] *...кинутым, как Иов...* — Имеется в виду герой ветхозаветной «Книги Иова» — праведник, подвергнутый Сатаной тягчайшим испытаниям, но сохранивший веру в божественную справедливость.

[46] *...«заставляет ночевать на лавках скверов ∾ просит милостыню».* — Цитируется фрагмент статьи А. Франса «Вилье де Лиль-Адан» (см. примеч. 48).

[47] *...был одно время манекеном у врача-психиатра...* — Об этом, напр., сообщается, со слов Поля Бурже, в «Дневнике» братьев Гонкуров (запись от 4 февраля 1882 г.; см.: Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. 2[e] sér. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892. Vol. 3. T. 6: 1878–1884. P. 178).

[48] *Анатоль Франс писал после его смерти...* — Далее приводятся (с некоторыми сокращениями) фрагменты статьи А. Франса «Вилье де Лиль-Адан», впервые опубликованной в газете «Le Temps» 25 авг. 1889 (см.: *France A.* La vie littéraire. 3[e] sér. Paris: Calmann Lévy, 1891. P. 122–124; ср.: *Франс А.* Полн. собр. соч. М.;

Л.: Гос. изд-во худож. литературы, 1931. Т. 20. Литература и жизнь. С. 273–274).

[49] *«Парсифаль»* — музыкальная драма Р. Вагнера (впервые поставлена в 1882 г.).

[50] *Эскуриал* — дворец и монастырь, построенные испанским королем Филиппом II недалеко от Мадрида.

[51] *Альгамбра* — дворец мавританских правителей в Гранаде.

[52] *...темницей, в которой Сервантес писал своего Дон-Кихота...* — Работу над «Дон-Кихотом» Сервантес начал в севильской тюрьме (где находился в 1602 – начале 1603).

[53] *«Грядущая Ева».* — О романе «Ева будущего» («L'Eve future», 1886), изданном в переводе на русский язык в 1911 (см.: *Вилье де Лиль-Адан О.* Собр. соч. М.: Заря, 1911. Т. 2–3), Волошин писал: «Уже четверть века назад был написан гениальный роман Вилье де Лиль-Адана "Грядущая Ева", героем которого является Томас-Альва Эдисон (этот роман совсем недавно был переведен на русский язык, и его умудрились проглядеть в России).

Там Эдисон изображен не таким, каков он есть, а таким, каков он должен быть, — т. е. в том неизбежном легендарном преображении, без которого человек не должен входить в историю.

Вилье де Лиль-Адан вложил в его уста свои гениальные сарказмы и сделал его аналитиком человеческих страстей. Роман этот заслуживает имени гениального <...> потому, что он, вскрывая все тайные пружины чувственной любви, с совершенно дьявольским остроумием доказывает, что их можно подменить, подделать, создать женское обаяние чисто механически, идя к цели более логическими и неотвратимыми путями, чем идут женщины. Те главы, где Эдисон раскрывает механизм влюбленных бесед и тех внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной, вызывают головокружение в читателе» *(Волошин М.* «Грядущая Ева» и Эдисон // МГ. 1911, 12 окт., № 130. С. 2).

[54] *...неуклюж и смешон, как бодлеровский Альбатрос...* — Имеется в виду образ из стихотворения Ш. Бодлера «Альбатрос» (1859).

[55] *«В то время, когда открылась кандидатура на эллинский престол ∾ великим дворцовым шамбеланом ∾ И меня отпустили с миром».* — Сведения в этом отрывке восходят к кн.: *Du Pontavice de Heussey R.* Villiers de l'Isle-Adam. P. 75–76, 81–85. *Шамбелан* — камергер, высокий придворный чин.

[56] *...свидетельство ∾ Фернанда Кальметта...* — Далее цитируются фрагменты из книги: *Calmettes F.* Leconte de Lisle et ses amis. Paris: Librairies Imprimeries réunies, 1902 (в личной библиотеке Волошина сохранился экземпляр этого издания).

[57] *«...Сюда относится до слез надрывающий эпизод ∾ как при венчании со своим первым мужем».* — Цитируются фрагменты из письма Ж.-К. Гюисманса Р. дю Понтавису де Гессей от 21 апр. 1892 (см.: *Du Pontavice de Heussey R.* Villiers de l'Isle-Adam... P. 288–291). Гюисманс писал, что отцу Сильвестру, хорошо знавшему все обстоятельства дела, удалось получить согласие Вилье на брак «через пять минут» (P. 289).

А.М. Березкин

БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ

Впервые опубликовано в кн.: *Барбэ д'Оревильи Ж.* Лики дьявола / Пер. Александры Чеботаревской. Статьи Максимилиана Волошина. СПб.: Пантеон, [1908]. Сборник состоял из статей Волошина «Жизнь Жюля Барбэ д'Оревильи» (С. 7–18) и «Личность и творчество Барбэ д'Оревильи» (С. 19–32), за которыми следовали сделанные Ал. Чеботаревской переводы трех рассказов из цикла «Les Diaboliques» («Изнанка одной партии в вист», «Месть женщины», «Счастье в преступлении»); в конце книги была помещена составленная Волошиным подборка высказываний «Мнения современников о Жюле Барбэ д'Оревильи» (С. 203–214) с примыкающей к ней библиографией «Книги Барбэ д'Оревильи» (С. 214–216). -- ЛТ (С. 49–83), с незначительными изменениями (в частности, в прежних названиях статей, ставших главами единого очерка: «I. Жизнь», «II. Личность», «III. Современники о Барбэ д'Оревильи»).

[1] *«В этот мир я вошел ∾ », — говорил он про себя.* — Цитируется слегка измененная фраза из письма Алана де Синтри — героя романа Барбе д'Оревильи «То, что не умирает» («Ce qui ne meurt pas», 1883) — к своей возлюбленной Камилле де Скюдемор (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Ce qui ne meurt pas. 2^{me} éd. Paris: A. Lemerre, 1884. P. 272). Роман «То, что не умирает» представляет собой переработку раннего неизданного романа «Жермена» («Germaine», 1835), в котором характер главного героя носил немало автобиографических черт (см. об этом: *Grêlé E.* Un roman

de Barbey d'Aurevilly «Germaine», ou «Ce qui ne meurt pas» // Revue d'histoire littéraire de la France. 1904. T. 11. P. 630, 647).

В повести «Перстень Ганнибала» («La bague d'Annibal», 1843), своего рода лирической поэме в прозе, автор отмечает: «Действительно, я люблю парадоксы; само мое рождение было одним из них: моя мать произвела меня на свет в день, когда отмечают праздник всех тех, кто покинул его, — день наследников, когда мы словно говорим бедным мертвецам: "Будьте там, где вы находитесь, отнеситесь с благосклонностью к нашим чувствам и оставайтесь там!"» *(Barbey d'Aurevilly J.* L'amour impossible; La bague d'Annibal. Paris: A. Lemerre, 1884. P. 280). Эта фраза прокомментирована Барбе д'Оревильи в письме к Г.-С. Требюсьену от 1 окт. 1851: «Что касается строфы из "Перстня", о которой Вы меня спрашиваете, то вы правы: это намек на мое рождение. Я действительно родился *в день мертвых,* в два часа пополуночи, в дьявольскую пору. Я пришел так, как ушел Ромул, — в бурю» (Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trébutien. Paris: A. Blaizot, 1908. T. 1. P. 265).

[2] *...борьбе шуанов...* — Имеется в виду деятельность вооруженных отрядов мятежников, действовавших на северо-западе Франции (1793–1803) и выступавших против преобразований Великой французской революции, унаследованных режимами Директории и Консульства.

[3] *...даровав Хартию...* — В 1814 во Франции была восстановлена монархия Бурбонов, но, так как восстановление абсолютизма уже было невозможным, Людовик XVIII вынужден был опубликовать хартию, устанавливавшую конституционную монархию.

[4] *«Вы провели свою благородную жизнь ∾ отдавшись тому ветру, о котором говорится в Писании ∾ вьется меж пальцев человека».* — Отрывок из посвящения «Моему отцу» (с датой: «21 нояб. 1863»), предваряющего роман «Шевалье де Туш». В ряде мест Библии о ветре говорится как о стихии, губительной для «нечестивых» — тех, кто грешен или нетверд в вере. Ср.: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых. <...> И будет он как дерево, посаженное при потоках вод. <..> Не так — нечестивые: но они — как прах, возметаемый ветром» (Псалтирь. I, 1–4).

[5] *«Вот разнообразная генеалогия ∾ Чистые расы дают плоды более цельные».* — Цитируется статья Р. де Гурмона «Жизнь Барбе д'Оревильи», впервые опубликованная в журнале «Le Mercure

de France» (нояб. 1902; см.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 3ᵉ éd. Paris: Mercure de France, 1904. P. 263).

[6] *«Великого Коннетабля французской словесности...»* — Коннетабль — должность главнокомандующего королевской армией во Франции, существовавшая в XII–XVII вв.; в 1804 титул великого коннетабля был дан Наполеоном I своему брату Людовику.

[7] *...«Видама Франции»...* — Видам — полномочный представитель светских интересов аббатства или епископства в средневековой Франции; титул видама, ставший наследственным, просуществовал до Великой французской революции.

[8] *...«Герцога Гиза литературы»...* — Имеются в виду лотарингские герцоги Гизы — сторонники католической партии в период гугенотских войн второй половины XVI в., и прежде всего — Генрих Гиз, бывший одним из организаторов массового убийства гугенотов во время Варфоломеевской ночи (24 авг. 1572), а в 1576 возглавивший католическую «Священную лигу».

[9] *...«Тамерлана пера»...* — Среднеазиатский полководец Тамерлан был знаменит прежде всего своими многочисленными завоевательными походами.

[10] *...имена, которыми он был увенчан как друзьями, так и врагами.* — Перечисленные выше широко известные прозвища Барбе д'Оревильи, ироничные и уважительные в одно и то же время, подчеркивают такие его черты, как откровенность и резкость суждений, воинственную решительность, приверженность католицизму и дореволюционным феодальным порядкам.

[11] *...готовиться к баккалауреату.* — Имеется в виду экзамен на степень бакалавра *(фр.* baccalauréat), являющуюся свидетельством о завершении полного среднего образования и дающую право поступления в университет.

[12] *...байроническому романтизму Ролла и Чаттертона.* — Имеются в виду герои поэмы А. де Мюссе «Ролла» (1833) и драмы А. де Виньи «Чаттертон» (1835).

[13] *...роман, которому суждено было увидеть свет лишь в 1884 году...* — Роман «Ce qui ne meurt pas» впервые был выпущен в 1883 ограниченным тиражом, не предназначавшимся для продажи; однако его второе издание (Paris: A. Lemerre) вышло именно в 1884.

[14] *...грустный и гордый девиз «Too late»...* — Поздний девиз Барбе д'Оревильи, которому предшествовали «Ima summis» («От

низкого к высокому») и «Nevermore» («Никогда») (см.: *Crepet J.* Les devises de Barbey d'Aurevilly // Mercure de France. 1936. T. 266. 15 févr. — 15 mars. P. 446–447).

[15] *...по образцу бальзаковского «Общества тринадцати».* — Речь идет о цикле повестей «История тринадцати» (1833–1835), герои которых образовали «тайное сообщество выдающихся людей, холодных и насмешливых, расточающих улыбки и проклятия лживому и мелочному свету», решив, что «всё общество должно подчиниться власти тех избранников, у которых природный ум, образование и богатство сочетались с огненным фанатизмом, способным превратить в единый сплав все эти разнорядные свойства <...> перед их тайной властью, безмерной в своей действенности и силе, общественный строй оказался бы беззащитным» (*Бальзак О.* Собр. соч.: В 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 11. С. 11). Сам Барбе д'Оревильи сравнивал «Католическое общество» с «Обществом тринадцати пожирателей» в письме к Г.-С. Требюсьену (17 нояб. 1846; см.: Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trébutien. T. 1. P. 124).

[16] *...подобное движению в Англии, вызванному Рёскином...* — Подразумевается движение прерафаэлитов — английских художников и поэтов (поддержанных Д. Рёскином), стремившихся возродить в середине XIX в. «наивную религиозность» искусства Средних веков и раннего Возрождения.

[17] *...«Католического общества тринадцати пожирателей»...* — Чтобы подчеркнуть сходство двух обществ, сливаются воедино названия «Католического общества» и бальзаковского «Общества деворантов», т. е. «пожирателей» (*фр.* dévorant — пожирающий).

[18] *...печатает в «Débats» после «Дендизма» статью об Иннокентии III.* — Первое издание книги «О дендизме и Джордже Брёммеле» вышло в дек. 1844 (Caen: B. Mancel). В газете «Le Journal des Débats» (25 окт. 1844 и 14 сент. 1845) были опубликованы статьи Барбе д'Оревильи, посвященные известному исследованию Фридриха фон Гуртера «История папы Иннокентия III и его современников» (Hamburg, 1834–1842. Т. 1–4; полный перевод на французский язык — в 1840–1844). В этой рецензии высказывался ряд критических замечаний в адрес папства (и, в частности, Иннокентия III), порой не соответствовавшего, по мнению Барбе д'Оревильи, своему историческому призванию.

[19] *...под вызывающим женским псевдонимом Maximilienne de Syrène.* — Под этим псевдонимом 20 и 30 апр. 1843 Барбе д'Оревильи опубликовал в великосветском журнале «Le Moniteur de

la Mode» две статьи «Об элегантности»; под этим же псевдонимом печатались его светские хроники в газете «Le Constitutionnel» (1845–1846).

[20] *«Господа! ∾ президент клуба Смоковниц св. Павла ∾ толпа застыла на месте».* — Цитируется и пересказывается статья. *Silvestre Th.* Jules Barbey d'Aurevilly (Le Figaro. 1861. 25 juill.). Председателем клуба «Смоковниц святого Павла» Барбе д'Оревильи пробыл около двух недель.

[21] *...Католическое общество распалось, и орган его был закрыт...* — Последний номер «La Revue du monde catholique» вышел 15 мая 1848.

[22] *...рассказ «Le dessous des cartes d'une partie de whist»...* — Впервые опубликован в «La Mode» в 1850.

[23] *...в «L'Opinion publique» ∾ он печатает два ∾ этюда о Жозефе де Местре и Бональде...* — Первый опубликован 19 дек 1849, второй — 17 янв. 1850.

[24] *Он издает «Reliquiae Eugénie Guérin» ∾ книгу, которая возродилась в недавние дни.* — Сборник «Реликвии» (Caen: Hardel, 1855), содержавший дневник Евгении де Герен, был издан Барбе д'Оревильи и Г.-С. Требюсьеном с заметкой Барбе д'Оревильи о Е. де Герен; новое издание «Реликвий» вышло в Париже (Paris: E. Sansot et C^ie^, 1905).

[25] *В 1863 году он ведет бешеную атаку против «La revue des deux mondes» ∾ суд ∾ приговаривает его к штрафу в 2000 франков.* — 30 апр. 1863 в газете «Le Figaro» была напечатана статья Барбе д'Оревильи «Господин Бюлоз», направленная против известного своим деспотизмом редактора «La Revue des deux mondes»; чрезвычайная резкость статьи была во многом обусловлена неприязнью писателя к Бюлозу, неизменно отказывавшемуся публиковать его произведения. 14 мая Барбе д'Оревильи опубликовал «Ответ "La Revue des deux mondes"», 24 мая — статью «Литературные Шикано». За выступления против Бюлоза Барбе д'Оревильи был привлечен к суду по обвинению в диффамации (т. е. оглашении порочащих сведений); судебный процесс состоялся в ноябре 1863.

[26] *...«Un prêtre marié» — роман, изданный католическим издательством ∾ и изъятый из продажи...* — Речь идет о тираже третьего издания произведения (1874), выпущенном «Главным обществом католической книготорговли» («Société générale de librairie catholique»).

[27] *Его зовут ∾ Barbemada de Torquevilly.* — Контаминация фамилий Барбе д'Оревильи и Томаса Торквемады (1420–1498) — главы инквизиции в Испании, известного своей крайней жестокостью в преследовании еретиков.

[28] *Пеладан сохранил в нескольких строках его портрет в старости...* — Далее цитируется (со значительными сокращениями) отрывок из статьи Ж. Пеладана «Последний из романтиков» (см.: *Péladan.* Le dernier des romantiques: Jules Barbey d'Aurevilly // Revue bleue. 1903. 4ᵉ sér. T. 19. 30 mai. № 22. P. 683).

[29] *«Он ∾ боролся ∾ как Геракл с Танатос ∾ вырывал у него собственную молодость — Альцесту».* — Имеется в виду послуживший основой сюжета трагедии Еврипида «Алкестида» (438 до н. э.) миф о поединке героя Геракла с демоном смерти (Танатос), из которого Геракл вышел победителем и возвратил к жизни жену царя Адмета Алкестиду.

[30] *Он умер ∾ в 1889 году...* — Барбе д'Оревильи скончался 23 апреля в восемь часов утра на восемьдесят первом году жизни.

[31] *Шарль Бюэ ∾ кинул ему: «Он был продавец Славы!».* — Сам Ш. Бюэ писал: «Это невежество и это бессознательное презрение к литературному ремеслу <...> вырвали крик негодования у одного из нас, который, сжав зубы и негромко, воскликнул гневное: "Сударь, он был продавцом славы!"» (см.: *Buet Ch.* J. Barbey d'Aurevilly: Impressions et souvenirs. Paris: Savine, 1891. P. 461).

[32] *А на другой день Жюль Леметр писал в некрологе...* — Далее цитируется посвященная Барбе д'Оревильи статья: *Lemaître J.* Billet du matin // Le Temps. 1889. 26 avr. Леметр сильно преувеличивал таинственность жизни Барбе д'Оревильи: большое количество сохранившихся его писем (прежде всего — к Г.-С. Требюсьену) позволяют представить ряд обстоятельств его жизни со значительной полнотой.

[33] *...Вопреки всем позитивизмам ∾ всё трогавших пальцев.* — Часть фразы из статьи «Генрих Гейне» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* XIX siècle: Les oeuvres et les hommes. 2ᵉ sér. Les Poètes. Paris: A. Lemerre, 1889. P. 114).

[34] *Это время, когда душа отлетает ∾ под напором ∾ надвигающейся материи...* — Часть фразы из статьи «Ахилл дю Клезьё» («Achille du Clésieux»; см.: *Barbey d'Aurevilly J.* XIX siècle: Les oeuvres et les hommes. 3ᵉ sér. Poésie et poètes. Paris: A. Lemerre, 1906. P. 259). Этот и предшествующий фрагменты Волошин цитирует по составленному Леоном Борделе сборнику высказыва-

ний Барбе д'Оревильи (L'Esprit de J. Barbey d'Aurevilly: Dictionnaire des pensées, traits, portraits et jugements tirés de son oeuvre critique. Paris: Société du Mercure de France, 1908. P. 304–305).

[35] *...меч Бренна.* — По преданию, сообщаемому Титом Ливием в его «Истории» (V, 48, 9), галльский вождь Бренн в 388 году наложил на побежденный Рим контрибуцию в тысячу фунтов золота; когда же римляне начали протестовать против взвешивания их золота слишком тяжелыми гирями победителей, Бренн с возгласом: «Горе побежденным!» положил на весы рядом с гирями свой меч.

[36] *«Св. Фома Аквинский ∾ сто на сто общего веса»...* — Цитируется статья Р. де Гурмона «Барбе д'Оревильи — критик» (см.: *Gourmont R. de.* Barbey d'Aurevilly critique // Mercure de France. 1892. Oct. T. 6. P. 169–170). К упоминаемому высказыванию Фомы Аквинского Р. де Гурмон дает отсылку: «Summa totius theologiae S. Thomae Aquianatis (Cologne, 1639): Secundae partis volumen primum. Quaestio XLVI. Art. 2, 3».

[37] *...говорит его биограф Греле.* — Имеется в виду диссертация Эжена Греле «Жюль Барбе д'Оревильи: Его жизнь и творчество по неизданной переписке и другим новым документам» *(Grêlé E.* Jules Barbey d'Aurevilly, sa vie et son oeuvre, d'après sa correspondence inédite et autres documents nouveaux. Caen: Jouan, 1902–1904. T. 1–2).

[38] *«Для поверхностной толпы ∾ чем-то вроде "герцога Брунсвика" литературы, старого денди ∾ славе удивительного писателя».* — Цитируется предисловие О. Юзанна к составленному Л. Борделе сборнику высказываний Барбе д'Оревильи (см.: *Uzanne Octave.* Préface // L'Esprit de J. Barbey d'Aurevilly... P. 19). Барбе д'Оревильи сравнивается здесь с известным лондонским денди герцогом Брунсвиком.

[39] *...Жозефен Пеладан описывает его наружность...* — Далее цитируется отрывок из статьи Ж. Пеладана «Последний из романтиков» (p. 679); см. примеч. 28.

[40] *...как василиск умирает, когда увидит себя в зеркале...* — Василиск — фантастическое существо, змей, обладающий смертоносным иссушающим взглядом, спастись от которого можно зеркалом, обращающим взгляд чудовища на самое себя.

[41] *«Нет свободы ∾ только освобождение».* — Слова мэтра Януса, обращенные к Акселю в драме О. Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (ч. 3, § 1, сцена 1; ср.: Из лит. наследия-3. С. 81).

[42] *«Господи! Ты создал меня сильным и одиноким!»* — В проходящем через всю поэму А. де Виньи «Моисей» (1822; впервые опубликована в 1826 г. в сборнике «Древние и современные поэмы») рефрене-обращении к Богу герой говорит: «Вечно ли жить мне могущественным и одиноким?..»; «Я, Господи, могуществен и одинок...»; «Ты повелел мне состариться могущественным и одиноким...»; «Я прожил жизнь могущественным и одиноким, позволь мне опочить земным сном» (см.: *Vigny A. de.* Poèmes antiques et modernes. Paris, 1846. P. 8–11).

[43] *...«королю милостью Грации»...* — Цитируется начало двенадцатой главы книги «О дендизме...»: «Как сказал бы принц де Линь: "Он был королем милостью Грации"...» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Du Dandysme et de Georges Brummell. 3^e éd. Paris: A. Lemerre, 1879. P. 89; ср.: *Барбэ д'Оревильи.* Дэндизм и Джордж Брэммель / Пер. М. Петровского. М.: Альциона, 1912. С. 108).

[44] *«Люди, которые рассматривают явления ∾ и оставаться денди...».* — Цитируется начало пятой главы книги «О дендизме...» и подстрочное примечание к нему (ср.: *Barbey d'Aurevilly J.* Du Dandysme... P. 12–13; ср. также: *Барбэ д'Оревильи.* Дэндизм... С. 26).

[45] *«Что такое тщеславие? ∾ она красит ее красоту».* — Цитируются и частично пересказываются фрагменты первой главы книги «О дендизме...» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Du Dandysme... P. 2–3; ср.: *Барбэ д'Оревильи.* Дэндизм... С. 16–17).

[46] *«Д'Орсэ нравился всем ∾ более французского и менее денди?»* — Цитируется с сокращениями обширное примечание к десятой главе книги «О дендизме...» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Du Dandysme... P. 61–62; ср.: *Барбэ д'Оревильи.* Дэндизм... 78–80).

[47] *Виконт де Брассар* — «денди с головы до ног», герой рассказа «Le rideau cramoisi», входящего в цикл «Лики дьявола» (в русском переводе — «Свет в окне»; ср.: *Барбэ д'Оревильи.* Дьявольские маски: Рассказы / Пер. с фр. А. Мирэ. 3-е изд. М.: Польза, [1913]).

[48] *Граф Равила де Равилес* — «принадлежавший к расе Дон-Жуанов» и носивший, кстати, то же имя, что и сам писатель (Жюль Амадей), герой рассказа «Самая прекрасная любовь Дон-Жуана», входящего в цикл «Лики дьявола».

[49] *Кавалер де Туш* — герой одноименного романа.

[50] *Аббат Жеоэль де Круа-Жуган* — герой романа «Околдованная» («L'Ensorcelée»; 1852).

[51] *«В своей статье вы осмелились ∾ Я к вашим услугам, милостивый государь».* — Знаменитый анекдот (известный в несколь-

ких вариантах) о мистификации, предпринятой Бодлером, который притворился тяжело оскорбленным статьей Барбе д'Оревильи о его «Цветах Зла» *(ср.: Buet Ch.* J. Barbey d'Aurevilly: Impressions et souvenirs. P. 37–38; *Boissin F.* Barbey d'Aurevilly et Eugénie de Guérin. Besançon: imp. H. Bossanne, 1891).

[52] *«Для Господа нашего ∾ ему не хватало характера».* — Часть фразы из статьи А. Франса «Барбе д'Оревильи» (см.: *France A.* La vie littéraire. 3e sér. Paris: Calmann-Lévy, 1891. P. 41). У А. Франса высказывание Барбе д'Оревильи о Христе завершается таким замечанием: «...il n'était pas râblé comme Annibal» («...он не был кряжистым, как Ганнибал»).

[53] *Одному другу ∾ я бы лопнул...* — Один из широко известных анекдотов о Барбе д'Оревильи, неоднократно появлявшийся в печати (ср.: *Laurentie Fr.* Sur Barbey d'Aurevilly: Etudes et fragments. Paris: Emile-Paul, 1912. P. 229–230).

[54] *«Разве недостаточно много ∾ не придирался к формальностям...»* — Слова одной из героинь романа «Шевалье де Туш» (1863) мадемуазель де Перси, принимавшей участие в движении шуанов (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Le Chevalier des Touches. Paris: A. Lemerre, 1893. P. 131).

[55] *Когда после сражения при Мальплакэ ∾ лучшее отношение ко мне...* — Приводится (с изменениями) ответная реплика барона де Фьердра (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Le Chevalier des Touches. P. 131). В сражении при Мальплаке (Malplaquet) 11 сент. 1709 во время войны за Испанское наследство французская армия маршала Л. Виллара потерпела поражение от англо-австро-голландских войск.

[56] *...он никогда не был лучшим христианином ∾ это совсем иное».* — Продолжающие эту же беседу слова аббата де Перси (Ibid. P. 131–132; с сокращениями).

[57] *...«Они жаловались на Бурбонов ∾ о степени своего обожания».* — Цитата: ibid. P. 226–227.

[58] *«Во Франции оригинальность не имеет родины ∾ но пачкает».* — Цитируются фрагменты примечания к десятой главе книги «О дендизме...» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Du Dandysme... P. 42–43; ср.: *Барбэ д'Оревильи.* Дэндизм... С. 58–59).

[59] *«Само собою разумеется ∾ "Подражанием Христу" ∾ В этом мораль книги».* — Здесь цитируется отрывок из предисловия к первому изданию «Ликов дьявола» (см.: *Barbey d'Aurevilly J.* Les Diaboliques. Paris: E. Dentu, 1874. P. V–VI). «Подражание

Христу» («De imitatione Christi») — анонимный трактат, появившийся около 1418 и быстро получивший самое широкое распространение; автором его был, по всей вероятности, Фома Кемпийский (ок. 1380–1471).

[60] *...«Bravo, messieurs zaporogui!»* — У Гоголя: «Браво, месье запороги!» (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. С. 329; первая редакция «Тараса Бульбы» — сборник «Миргород», 1835).

[61] *...это была ∾ «Une histoire sans nom»...* — Ж. Пеладан имел в виду не «Повесть без названия» («Une histoire sans nom», 1882), а «Страницу истории» («Une page d'histoire (1603)», 1886), фраза из которой цитируется далее (ср.: *Péladan.* Le dernier des romantiques: Jules Barbey d'Aurevilly. P. 680).

[62] *«Дьявол — великий художник...» ∾ весь Барбэ-художник.* — Сведения восходят к той же статье Ж. Пеладана.

[63] *Наиболее беспристрастная из оценок ∾ Реми де Гурмоном...* — Имеется в виду статья «Жизнь Барбе д'Оревильи», опубликованная впервые в 1902 г. в журнале «Le Mercure de France» в связи с выходом первого тома исследования Э. Греле (см.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 3[e] éd. Paris: Mercure de France, 1904. P. 258–288).

[64] *Анатоль Франс ∾ дал «Temps» блестящую характеристику...* — Имеется в виду статья «Барбе д'Оревильи», опубликованная в газете «Le Temps» 28 апр. 1889 (см.: *France A.* La vie littéraire. 3[e] sér. Paris: Calmann-Lévy, 1891. P. 37–45; ср.: *Франс А.* Полн. собр. соч. 1931. Т. 20. С. 263–270).

[65] *Статья Жюля Леметра...* — Статья «Современные романисты. Жюль Барбе д'Оревильи», опубликованная 11 июня 1887 в № 24 журнала «La Revue bleue» (см.: *Lemaître J.* Les contemporains: Etudes et portraits littéraires. 4[e] sér. 7[e] éd. Paris: Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1889. P. 43–61).

[66] *...из статьи, появившейся в «La Presse» в конце 50-х годов.* — По-видимому, имеется в виду статья П. де Сен-Виктора «О дендизме» («Du Dandysme»), опубликованная в газете «La Presse» 18 нояб. 1861.

[67] *«Стоит написать целую книгу ∾ чтобы вы написали об ней одну страницу».* — Первая фраза письма В. Гюго к П. де Сен-Виктору от 4 апр. 1866, где дается восторженная оценка статьи адресата о романе Гюго «Труженики моря» (см.: *Hugo V.* Correspondance. 1836–1882. Paris: Calmann Lévy, 1898. P. 288). Этим же

высказыванием открывается статья Волошина «Дон-Жуан фразы: Поль де Сен-Виктор» (см.: *Сен-Виктор П. де.* Боги и люди / Пер. М. Волошина. М.: М. и С. Сабашниковы, 1914).

[68] *Пеладан был последним* ∾ *он его узнал лишь в старости.* — После этого в первой публикации статьи говорилось: «К сожалению, недостаток места не дозволяет мне привести здесь восторженно-гневные дифирамбы Леона Блуа и предисловие Поля Бурже к дневнику (Mémorandum) Барбэ д'Оревильи» *(Барбэ д'Оревильи Ж.* Лики дьявола. СПб.: Пантеон, [1908]. С. 203).

[69] *Барбэ д'Оревильи* ∾ *это одна из самых оригинальных фигур* ∾ *прикоснуться к славе.* — Цитата с сокращениями. См.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 3e éd. P. 258–262.

[70] *Барбэ д'Оревильи обладает истинным характером* ∾ *плохим языком.* — Сокращенный пересказ (ibid. P. 278–279, 283).

[71] *«Les Diaboliques» — это расцвет гения* ∾ *«El Verdugo» или «La Grande Bretèche».* — Цитата с сокращениями (ibid. P. 277–278). «El Verdugo» («Палач», 1830) и «La Grande Bretèche» («Большая Бретешь»; 1832) — новеллы О. де Бальзака.

[72] *Анатоль Франс так писал о Барбэ д'Оревильи...* — Далее приводится в сокращении указанная выше (см. примеч. 64) статья А. Франса.

[73] *Трокадеро* — возвышенность на правом берегу Сены напротив Марсова поля, где в 1878 был построен дворец Трокадеро (ныне на его месте воздвигнут дворец Шайо).

[74] *...как Генрих IV на Pont-Neuf...* — Имеется в виду конный памятник королю Франции Генриху IV (1615) работы Джованни да Болонья и Пьетро Такка, установленный в центральной части Нового моста — старейшего из мостов Парижа, соединяющего остров Сите с правым и левым берегами Сены.

[75] *Тамплиер* — член католического духовно-рыцарского ордена храмовников, основанного в Иерусалиме (по преданию, бургундским рыцарем Гюгом де Пайеном) вскоре после Первого крестового похода (около 1118); орден упразднен в 1312 папой Климентом V; был в XII–XIII веках одним из самых влиятельных орденов.

[76] *Уврезка* — театральная служительница *(фр.* ouvreuse).

[77] *«Барбэ д'Оревильи меня изумляет* ∾ *герцога Ришелье и Джорджа Брёммеля».* — Цитата с сокращениями: *Lemaître J.* Les contemporains. 4e sér. 7e éd. P. 44–48.

[78] *«Вот писатель-воин ∾ Сломанный Дюрандаль достался сарацинам ∾ Барбэ д'Оревильи».* — Цитируется (с сокращениями) отрывок из статьи Ж. Пеладана «Творчество Жюля Барбе д'Оревильи» (см.: *Péladan.* L'oeuvre de Jules Barbey d'Aurevilly // La Nouvelle Revue. 1904, 15 août. T. 29. № 117. P. 447–448). Герой «Песни о Роланде» (конец XI — начало XII в.) погибает в неравной битве с сарацинами в Ронсевальском ущелье, но так и не выпускает из рук свой меч Дюрандаль; франкский император Карл, услышав призывный звук рога, спешит со своим войском на помощь, но не застает Роланда в живых и оплакивает погибшего героя.

А.М. Березкин

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Впервые — гл. I–VI: Аполлон. 1910, № 4. С. 18–34; гл. VII: Русская Мысль. 1911, № 4. Отд. II. С. 25–27. - - ЛТ. С. 85–112, с некоторыми изменениями.

Интерес Волошина к Анри де Ренье не ослабевал в течение ряда лет. Упоминания о произведениях де Ренье, суждения о его творчестве нередки в статьях Волошина. Так, 20 апр. 1905 он публикует в «Руси» заметку «“Le passé vivant”: Новый роман Анри де Ренье»; в статье «Багатель» («Двадцатый век». 1906, 14 июня) вспоминает рассказ «Великолепный дом»; в обзоре «Русская живопись в 1908 г.: “Союз” и “Новое общество”» («Русь». 1908, 5 марта) сравнивает живопись А. Бенуа с романами де Ренье; 3 марта 1909 читает публичную лекцию «Аполлон и мышь (Творчество Анри де Ренье)» (см. наст. том, с. 497–498). В воспоминаниях о Волошине («Живое о живом», 1932) М.И. Цветаева рассказывала о том, как он был увлечен (в 1911) творчеством де Ренье: «Макс всегда был под ударом какого-нибудь писателя, с которым уже тогда, живым или мертвым, ни на миг не расставался и которого внушал — всем. В данный час его жизни этим живым или мертвым был Анри де Ренье, которого он мне с первой встречи и подарил (роман «Встречи господина де Брео». — *Ред.*) — как самое дорогое, очередное самое дорогое» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 188; ср. также: Ibid. 1995. Т. 6. С. 40, 42). В 1932, отвечая на анкету Е.Я. Архиппова «О любви к поэтам», Волошин назвал

де Ренье в числе самых близких для него писателей (Сов. библиография. 1989. № 2. С. 86).

Волошин перевел ряд произведений де Ренье на русский язык. Среди них «Рассказы о маркизе д'Амеркёре» (Аполлон. 1910, № 6, отдел «Литературный альманах». С. 1–49; отд. изд.: *Ренье А. де.* Маркиз д'Амеркёр / Пер. М. Волошина. М.: Альциона, 1914). В 1912 г. был опубликован волошинский перевод поэмы «Кровь Марсия» (Аполлон: Лит. альм. СПб.: Издание «Аполлона», 1912. С. 7–15). Сохранился составленный Волошиным план книги, посвященной де Ренье и включавшей в свой состав статьи «Аполлон и мышь», «Анри де Ренье» и переводы двадцати трех его поэтических произведений. Замысел этот остался неосуществленным. В 1921 были напечатаны переводы четырех стихотворений де Ренье из сборника «Глиняные медали»: «Раковина» («La conque»), «Видение» («Apparition»), «Тревога» («L'alerte»), «Девочка» («Puella») (Посев: Одесса — Поволжью: Лит.-критич. и научно-худож. альм. Одесса, 1921. С. 3–4).

В пореволюционное время, по-видимому, в начале 1920-х гг. Волошин написал небольшую статью «Анри де Ренье», в которой дал общую характеристику творческого облика и стилевой манеры французского писателя (см.: Максимилиан Волошин и Анри де Ренье (Неизданные материалы) / Публ. П.Р. Заборова // Из лит. наследия-1. С. 302–304, 318–323). См. также: *Адамантова В.* Анри де Ренье в восприятии М.А. Волошина: К вопросу о неореализме // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1996. № 5. С. 72–83.

[1] *На вид он моложе своих лет ∾ строгость и некоторую торжественность.* — Описание внешности писателя дается на основе портретных характеристик в книгах Ж. де Гурмона и П. Леото (ср.: *Gourmont J. de.* Henri de Régnier et son oeuvre. Paris: Société du Mercure de France, 1908. P. 10; *Léautaud P.* Henri de Régnier. Paris, 1904. P. 1–2; а также: *Berton H.* Henri de Régnier: Le poète et le romancier. Paris, 1910. P. 26).

[2] *...Хозе-Мариа Эредиа — выдал ∾ старшую за Пьера Луиса, младшую — за Анри де Ренье.* — Женой А. де Ренье стала в 1896 средняя дочь Эредиа — Мария, известная поэтесса и писательница, печатавшаяся под псевдонимом Жерар д'Увиль (Gérard d'Houville); П. Луис женился на младшей дочери.

[3] *...одну из них звали «La Grèce antique», а другую — «La belle France».* — Имеются в виду стилизации под античную лирику

П. Луиса («Книга Билитис») и изображение Франции в творчестве де Ренье.

[4] *«Хозе-Мариа Эредиа оставил нам ∾ самой Поэзии».* — В оригинале: «José-Maria nous laisse un chef-d'oeuvre immortel et toute une famille d'artistes, où, sous les traits d'une jeune vivante, chacun croit voir la poésie» (Discours prononcé dans la séance tenue par l'Académie Française pour la réception de Maurice Barrès, le 17 janvier 1907. Paris, 1907).

[5] *«Предо мною другие поэты — предтечи».* — Строка из стихотворения К.Д. Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...» (см.: *Бальмонт К.* Собр. стихов. М.: Скорпион, 1904. Т. 2. С. 224).

[6] *...украшал наготу своей Саломеи Гюстав Моро.* — Речь идет о серии картин и рисунков Г. Моро на евангельский сюжет о танце Саломеи («Явление», 1876; «Саломея», 1876, и др.)

[7] *Он был постоянным посетителем вторников ∾ обобщает прошлое...* — Пересказ отрывков из книги Ж. де Гурмона (см.: *Gourmont J. de.* Henri de Régnier et son oeuvre. P. 15–16).

[8] *Я мечтал ∾ идеально выгнутых.* — Строки из «Посвящения» («Dédicace»), открывающего сборник поэта «Les Landemains» («Грядущие дни»; см.: *Régnier H. de.* Premiers poèmes. 6ᵉ éd. Paris, 1907. P. 11).

[9] *...О, зеркало ∾ своей нагой мечты...* — Отрывок из драматической поэмы С. Малларме «Иродиада» («Hérodiade», 1869). Перевод этого фрагмента (вместе с другим стихотворением Малларме — «Лебедь») был впервые опубликован в статье А. Баулер (А.В. Гольштейн) «Стефан Маллармэ», где отмечалось: «По нашей просьбе г-н Макс Волошин сделал для этого очерка прекрасный перевод этого стихотворения» (Вопросы Жизни. 1905, № 2. С. 93). Затем отрывок из «Иродиады» вошел в первую книгу Волошина (Стих. С. 59), где переводы из французских поэтов соседствовали с близкими им по настроению оригинальными стихотворениями автора. Так, в цикле «Amori Amara Sacrum» вслед за переводом из Малларме («...О, зеркало, — холодная вода...») было помещено стихотворение «Зеркало» («Я — глаз, лишенный век. Я брошено на землю, / Чтоб этот мир дробить и отражать...»; см. наст. изд., т. 1, с. 62, 437, 454).

[10] *«Я смотрел, как в воду бассейна ∾ лепестки славы облетают».* — Сокращенный перевод. Текст оригинала: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. 5ᵉ éd. Paris, 1908. P. 247–248; ср.: *Ренье А. де.* Собр. соч. В 7 т. М.: ТЕРРА, 1992. Т. 1. С. 269–270.

[11] *Нет у меня ничего ∾ и унесет...* — Третья оделетта из цикла «Корзинка часов» («La corbeille des heures») в книге «Игры поселян и богов» (см.: *Régnier H. de.* Les jeux rustics el divins. Paris, 1908. P. 219–220). М.И. Цветаева писала Волошину 7 янв. 1911: «Какая бесконечная прелесть в словах: “Помяни... того, кто, уходя, унес свой черный посох и оставил тебе эти золотистые листья”. Разве не вся мудрость в этом: уносить черное и оставлять золотое? <...> Я очень благодарна Вам за эти стихи» (см.: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 42).

[12] *«Это я однажды вечером ∾ кощунственно осквернили они».* — Конец рассказа «Рукопись, найденная в шкафу» (см.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 254–255; ср.: *Ренье А. де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 276–277).

[13] *Снилось мне ∾ мы сами...* — Текст оригинала см.: *Régnier H. de.* Les médailles d'argile: Poèmes. 6[e] éd. Paris: Mercure de France, 1907. P. 13–15.

[14] *...«все преходящее есть символ».* — Первые слова Мистического хора (Chorus Mysticus), звучащего в финале гётевского «Фауста»: «Лишь символ все бренное, / Что в мире сменяется»; см.: *Гёте И.-В.* Собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1947. Т. 5. С. 554 (пер. Н.А. Холодковского).

[15] *...«Пленница» ∾ твоей упругой груди...* — В первой публикации статьи (и в ЛТ) «ta gorge dure» во втором стихе было переведено как «упругое горло». Вскоре после выхода ЛТ в газетной рецензии отмечалось: «...“gorge” здесь в точности означает “грудь”, а никак не горло, и это меняет смысл фразы» (Утро России. 1914, 1 февр. № 26. С. 6; подпись: Б. С.). Волошин писал матери 5 февр. 1914: «Я <...> заметил эту ошибку, когда эта статья о Ренье была еще напечатана в “Аполлоне”, и исправил ее в корректурах книги. <...> И вдруг она все же оказывается в книге. Это значит, что Маковский, просматривая сам корректуры, вновь переправил мою поправку на прежнюю редакцию, не зная французского текста. Это мне очень досадно» (Из лит. наследия-3. С. 459). В настоящей публикации текст исправлен в соответствии с указанием Волошина. Другая версия перевода «Пленницы» содержится в позднейшей, оставшейся не опубликованной при жизни Волошина статье «Анри де Ренье» (см.: Из лит. наследия-1. С. 323).

[16] *Путь ∾ от «El Verdugo» до «Les illusions perdues»...* — Путь, пройденный О. Бальзаком от романтической новеллы «Палач» (1830) до социального романа «Утраченные иллюзии» (1837–1843).

[17] *«Жермини Ласерте»* — роман Э. и Ж. де Гонкуров (1864).

[18] *«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке ∾ и оттенки неба».* — Это известное изречение де Ренье, своего рода четверостишие в прозе, было опубликовано факсимильно *(Gourmont J. de.* Henri de Régnier et son oeuvre. P. 5).

[19] *Приляг на отмели ∾ как пески на отмелях прибрежных...* — Стихотворение «На отмели» («Sur la grève») из цикла «Морские медали» («Médailles marines»). См.: *Régnier H. de.* Les médailles d'argile. P. 98.

[20] *«Во мне есть двойственность ∾ и мысль Шамфора».* — Фраза из интервью, данного А. де Ренье Полю Леото (см.: *Léautaud P.* Henri de Régnier, P. 5–6).

[21] *Любимыми книгами ∾ были ∾ «Liaisons dangereuses», «La Chartreuse de Parme», «La Faustin», «Salammbô»* и *«M-me Bovary».* — «Опасные связи» (1782) — роман Ш. де Лакло; «Пармская обитель» (1839) — роман Стендаля; «Фостен» (1881) — роман Э. де Гонкура; «Саламбо» (1862) и «Госпожа Бовари» (1857) — романы Г. Флобера.

[22] *«Можно было думать ∾ собственной призрачностью».* — Цитата с сокращениями. Ср.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 203–205; *Ренье А. де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 226–228. В переводе одной из фраз: «Я вспоминал закрытую дверь...» Волошин допустил ошибку. В оригинале: «Я вспоминал открытую дверь...» («Je me souvenais d'une porte ouverte»).

[23] *«Человек, объясняющий свои поступки ∾ только эпизод...»* — Фразы из рассказа «Господин д'Амеркёр» (см.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 19, 18; ср.: *Ренье А. де.* Маркиз д'Амеркёр. С. 14, 13).

[24] *...«Le bon plaisir» дает еще некоторые исторические профили...* — Действие романа «Прихоть» (в рус. пер.: «По прихоти короля») относится ко времени второй франко-голландской войны (1672–1678). Вторая часть романа стилизована под мемуары периода царствования Людовика XIV, однако вымышленными являются и фигура маршала Маниссара, и города Дортмюд и Варикур, и, в сущности, все «исторические» эпизоды.

[25] *...повести из книги «Les amants singuliers» ∾ сам Ренье считает, вместе с историями о маркизе д'Амеркэр, лучшим, что было им написано.* — В интервью Полю Леото де Ренье отмечал: «Я считаю, что лучшие мои рассказы — это рассказы из "Гос-

подина д'Амеркёра" (в "Яшмовой трости") и "Жизни Альдрамина" (в "Необыкновенных любовниках"). Очень люблю "Соперника" (там же). Мой самый забавный роман, как мне кажется, это "Двойная возлюбленная". Хороши сто последних страниц из "Полуночной свадьбы". В "Прихоти" есть несколько удавшихся картин. Из всего, что я написал, я больше всего люблю, в отношении стиля, этюд о Мишле в "Лицах и характерах"» (см.: *Léautaud P.* Henri de Régnier. P. 23–24).

[26] *Недавно Анри де Ренье избран во Французскую академию...* — Это произошло в начале 1911 года.

А.М. Березкин

ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ

Ч. I. «Музы»: Аполлон. 1910, № 9, раздел «Литературный альманах». С. 19–28, под загл. «Предисловие к "Музам" Поля Клоделя»; вслед за ней (С. 29–40) был напечатан волошинский перевод оды «Музы». - - ЛТ. С. 115–129, с незначительными изменениями, без перевода «Муз». Ч. II. «Клодель в Китае»: Аполлон. 1911, № 7. С. 43–62. - - ЛТ. С. 129–162.

Статья «Клодель в Китае» перепечатана (с примечаниями И.С. Смирнова) в кн.: Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1985. С. 189–212. Публикации предпослана статья: *Смирнов И.С.* «Всё видеть, всё понять»: (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Там же. С. 170–188.

Интерес Волошина к Клоделю нашел отражение, в частности, в его дневниковой записи от 25 сент. 1907, где он, рассказывая о встрече и разговоре с одной из сестёр Герцык, далее отмечает: «Мы читали Барреса и Швоба для "L'Ame Latine" (издание, задуманное В.С. Гриневич. — *Ред.*). Там будет мой перевод Клоделя (по-видимому, пьесы "Отдых Седьмого дня". — *Ред.*). Это решено» (История моей души. С. 179).

См. также: *Трибб К.О.* Творчество Поля Клоделя в отражении русской критики: о статьях И. Анненского, М. Волошина и Б. Эйхенбаума // Начало века: Из истории международных связей русской литературы. СПб.: Наука, 2000. С. 238–244.

[1] *Он родился во Франции в 1870 г.* — Неточность: Клодель родился 6 июля 1868.

[2] *Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай...* — Клодель состоял на дипломатической службе в Китае с 1895 по 1909.

[3] *Это «L'arbre» ∾ пять его драматических произведений.* — В книгу Клоделя «Дерево» («L'arbre», Paris: Mercure de France, 1901) вошло пять пьес: «Златоглав» («Tête d'or»), «Обмен» («L'échange»), «Отдых Седьмого дня» («Le repos du septième jour») «Город» («La ville»), «Дева Виолена» («La jeune fille Violaine»).

[4] *Теперь он переиздан в трех томах...* — Издание было предпринято в четырех томах: *Claudel P.* Théâtre. Paris: Mercure de France, 1911–1912. T. 1–4.

[5] ...*«L'art poétique». «Connaissance de l'Est»...* — «Поэтическое искусство» и «Познание Востока» (второе дополненное издание) вышли в 1907.

[6] ...*«Cinq grandes odes».* — Имеется в виду издание: *Claudel P.* Cinq grandes odes suivies d'un processional pour saluer le siècle nouveau. Paris, 1910 (Bibliothèque de l'Occident).

[7] *Произведения Клоделя ∾ являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени»...* — Р. де Гурмон писал: «Перечитанный “Златоглав” опьянил меня бурным ощущением искусства и поэзии; но, признаюсь, это слишком крепкая водка для нынешних висков» (см.: *Gourmont R. de.* Le II^{me} livre des masques. 2^{e} éd. Paris. 1898. P. 176; ср.: *Гурмон Реми де.* Книга масок. СПб.: Грядущий День, 1913. С. 200).

[8] ...*«Музы» — едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора.* — О значительных трудностях, возникающих при переводе клоделевской оды, говорится в письмах Волошина середины 1909 г., а также в письмах И.Ф. Анненского, с которым, работая над переводом, советовался Волошин (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 235–236, 249–251).

В статье о «Музах», цель которой — познакомить читателя с особенностями клоделевской поэтики, обильно цитируются фрагменты оды, переведенные на русский язык, но не всегда совпадающие с текстом основного перевода, что, видимо, должно было также обращать внимание читателя на смысловые оттенки, выявляемые синонимами. Ср., например: «подобно *тени* на солнечных часах» и «подобные *указателю* на солнечных часах» *(фр.* «style»), «наша *собственная* непрозрачность» и «наша *личная* непрозрачность» *(фр.* «personnel»), *«вещему* хору» и *«мудрому* хору» *(фр.* «savant»), «я читаю *приговор»* и «я читаю *решение» (фр.* «résolution») и т. п.

[9] *Появление «Муз» четыре года назад*...— «Музы» были впервые опубликованы в 1905.

[10] *«Я люблю ∾ плодов сада вечного».* — Отрывок из обзора Ф. Вьеле-Гриффена «Поэзия» (см.: *Vielé-Griffin F.* La poésie // L'Ermitage. Paris, 1903. T. 1, juin. P. 387).

[11] *...слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара...* — Далее цитируется отрывок из труда К.-О. Мюллера «История греческой литературы до эпохи Александра Великого» (*Müller K.-O.* Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders; первое немецкое издание — Breslau: Josef Max und Komp., 1841); Волошин пользовался, по-видимому, французским переводом: *Müller Otfried.* Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand. Paris: Auguste Durand, 1865. T. 2. P. 23–25.

[12] *...восхваляющие гимны перелетают, как пчела, от одной темы к другой...* — Имеется в виду десятая пифийская ода Пиндара «Гиппоклу Пелиннейскому» (стихи 53–54). См.: *Пиндар, Вакхилид.* Оды; Фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 110.

[13] *...называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков.* — Имеются в виду, вероятно, седьмая немейская ода «Согену Эгинскому» (стихи 77–79) и восьмая немейская ода «Динию Эгинскому» (стихи 14–15). См.: *Пиндар, Вакхилид.* Оды; Фрагменты. С. 142, 145.

[14] *...вспоминается Платонова пещера и тени ∾ на противоположной стене ее.* — Имеется в виду начало книги седьмой диалога Платона «Государство», где в символе пещеры дается понятие о мире чувственно воспринимаемых вещей как слабом подобии высших идей (см.: *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 295–299).

[15] *...Клио, Талия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена.* — В классический период существовали следующие представления о сферах влияния каждой из муз на науки и искусства: Клио — муза истории, Талия — комедии, Терпсихора — танца, Эрато — любовной поэзии, Полимния (Полигимния) — пантомимы, Евтерпа (Эвтерпа) — лирической поэзии, Урания — астрономии, Мельпомена — трагедии. Отсутствующая в перечне Каллиопа (старшая из муз) — эпической поэзии, Мнемозина же, названная шестой, считалась богиней памяти и матерью девяти муз, рожденных ею от Зевса.

[16] *Сивилла* — пророчица.

[17] *Мэнада* (менада) — участница шествия Диониса, вакханка.

[18] *«Тебе судьба вручила жребий влюбленных, — говорит поэт Аполлоний ∾ от имени Эрота твое благозвучное имя»...* — Имеется в виду начало третьей песни (стихи 1–5) эпической поэмы Аполлония Родосского «Аргонавтика» (60-е годы III в.), где поэт обращается к музе Эрато, покровительствующей свадебным песням и любовной поэзии:

> Ближе ко мне, Эрато, в помощь будь...
> ...Ведь ты сопричастна Киприде,
> Ибо нетронутых дев обвораживать песнью умеешь,
> Вот почему и пристало тебе твое милое имя!
>
> *Аполлоний Родосский.* Аргонавтика.
> Тбилиси: Мецниереба, 1964. С. 138–139;
> пер. Г.Ф. Церетели.

[19] *...с тропических пейзажей Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана...* — Имеются в виду «Путешествие на Иль-де-Франс» (1773) Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера, где описывались природа и нравы обитателей французской колонии в Индийском океане; повесть Ф.-Р. Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» (1801) и роман «Натчезы» (1826), действие которых происходит в Америке.

[20] *...с разымчивой чувственности креола Парнии...* — Э. Парни, автор сборника «Эротические стихотворения» (1778), был уроженцем острова Бурбон (Реюньон) восточнее Мадагаскара; в 1787 г. опубликовал сборник «Мадагаскарские песни» — стилизацию под песни мадагаскарских негров.

[21] *...с усталой улыбки островитянки Жозефины Богарнэ на портретах Прюдона...* — Имеется в виду портрет работы П.-П. Прюдона императрицы Жозефины Богарне (1805), родившейся и проведшей юность на острове Мартиника.

[22] *...байроновская Турция, байроновская Греция...* — Имеются в виду «восточные» поэмы Д.-Г. Байрона 1813–1816 годов («Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Осада Коринфа»).

[23] *...в Эрнани и Рюи Блазе.* — Герои романтических драм Гюго «Эрнани» (1830) и «Рюи Блаз» (1837).

[24] *...Жерар де Нерваль видел Каир интимнее...* — Имеется в виду 1-я часть «Сцен из восточной жизни» — «Женщины Каира» (1848).

[25] *...Теофиль Готье — Константинополь...* — Имеются в виду путевые записки Т. Готье «Константинополь» (1853).

[26] *...трагический Восток Делакруа...* — Драматичны сюжеты таких полотен Делакруа, как «Хиосская резня» (1824), «Греция на развалинах Миссолонги» (1827), «Смерть Сарданапала» (1827), «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840); после поездки в начале 1830-х гг. в Северную Африку он создал ряд произведений на марокканские темы, в которых присутствует характерная для его творчества эмоциональная напряженность (например, в картинах «Охота на львов в Марокко» и «Марокканец, седлающий коня», написанных в середине 1850-х гг.).

[27] *...«Martyres» и «Itinéraire» Шатобриана ...* — Имеются в виду «христианская эпопея» поэма в прозе «Мученики» (1809) и «Путевые записки от Парижа до Иерусалима» («L'itinéraire de Paris à Jérusalêm», 1811).

[28] *...«Путешествия» Ламартина...* — «Путешествие на Восток» («Voyage en Orient», 1835).

[29] *...Италия для Стендаля...* — Италия, где Стендаль жил в течение ряда лет, отразилась во многих его произведениях — таких, например, как цикл повестей «Итальянские хроники», роман «Пармская обитель» (1839), путевые заметки «Рим, Неаполь, Флоренция» (1817), «Прогулки по Риму» (1829) и др.

[30] *...Испания и славяне для Мериме...* — Имеются в виду такие произведения, как сборник «Театр Клары Газуль», новелла «Кармен», где действие происходит в Испании; сборник якобы иллирийских песен «Гюзла» (1827), работы, посвященные истории России и русской литературе.

[31] *...Карфаген для Флобера...* — В историческом романе «Саламбо» (1862) действие происходит в Карфагене в III в. до н. э.

[32] *...Персия для Гобино.* — Ж.-А. Гобино, долгое время находившийся на Востоке, был автором «Истории персов» (1863) и ряда беллетристических произведений о жизни на Востоке, среди которых особенно известен сборник «Азиатские новеллы» (1876).

[33] *В тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа...* — Имеются в виду сборник «Варварские стихотворения» («Poèmes barbares», 1862) Леконта де Лиля и раздел «Восток и тропики» сборника «Трофеи» («Les trophées», 1893) Ж.-М. Эредиа.

[34] *Нынешние успехи русской музыки в Париже...* — Имеются в виду гастроли русского балета и оперы в Париже (1909–1912; антреприза С.П. Дягилева).

[35] *«Achille vengeur» Сюареса* — драма А. Сюареса «Ахилл-мститель», опубликованная в журнале «Vers et prose» (1907); центральный эпизод ее — встреча Ахилла и Приама над телом убитого Гектора.

[36] *Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии.* — Посмертный сборник Луи Буйе «Последние песни» *(Bouilhet L.* Dernières chansons. Paris: M. Lévy, 1872) открывался стихотворением «Подражание китайскому» («Imité du chinois»); в сборник вошел ряд стихотворений, представляющих собой вольный перевод с китайского или стилизацию под китайскую поэзию: «Le Tung-Whang-Fung», «Vers Paî-Lui-Chi», «L'héritier de Yang-Ti», «Le vieillard libre (Auteur chinois inconnu)», «La pluie venue du mont Ki-Chan (Song-Tchi-Ouen)».

[37] *Жюдит Готье ∾ открыла новые пути восточной экзотике...* — Немалой известностью пользовались сборник Ж. Готье «Нефритовая книга» («Le livre de jade», 1867), исторические романы «Императорский дракон» («Le dragon impérial», 1869), «Узурпатор» («L'usurpateur», 1875), «Сестра Солнца» («La soeur du soleil», 1877), книга «Чужие народы» («Les peuples étrangers», 1879), сборник «Цветы Востока» («Fleurs d'Orient», 1893).

[38] *Япония торжествовала в живописи импрессионистов.* — Имеется в виду интерес импрессионистов (Э. Дега, Т. Дюре, К. Моне, К. Писсарро, Д. Ж. Тиссо, А. Тулуз-Лотрека, Д. Уистлера и др.) к японскому искусству и особенно к японской графике, оказавшей некоторое влияние на рисунок и композицию произведений европейских художников. Так, К. Моне говорил о японских гравюрах: «Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом посредством фрагмента» (см.: *Ревалд Д.* История импрессионизма. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 153–154). См. также: *Моклер К.* Импрессионизм: Его история, его эстетика, его мастера. М.: Ю.И. Лепковский, [1908]. С. 114, 128.

[39] *Артюр Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото...* — В 1878 г. Рембо покинул Европу и отправился в Африку, где в течение ряда лет занимался коммерцией (некоторое время он был, в частности, агентом по скупке слоновой кости).

[40] *...Гоген искал первооснов эстетических...* — В конце 1889 г. Гоген писал Эмилю Бернару: «Весь Восток — великая мысль,

начертанная золотыми письменами на всех произведениях их искусства, это стоит изучать, и мне кажется, я обрету там новую закалку. Запад прогнил в настоящее время, но всё, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока. И через год или два оттуда возвращаешься окрепнувшим» (*Гоген П.* Письма; Ноа Ноа; Из книги «Прежде и потом». Л.: Искусство, 1972. С. 56).

41 *«Ноа-Ноа» Гогена* — «Ноа Ноа» — по-таитянски «благоухающий» (имеется в виду «благоухающая земля») — название автобиографической книги П. Гогена (1894, опубл. 1901), написанной им в сотрудничестве с поэтом Ш. Морисом, где художник рассказывал о своей жизни на Таити в 1891–1893, о своих творческих взглядах, о жизни полинезийцев и их преданиях.

42 *Теура* — Техурой Гоген называл в «Ноа Ноа» свою таитянскую жену Техаману.

43 *...греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...».* — В диалоге Платона «Тимей» Критий рассказывает о посещении Солоном египетского города Саис, где «один из жрецов, человек весьма преклонных лет» (видимо, Сонхис), воскликнул, когда речь зашла о «древних временах»: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца! <...> Все вы юны умом <...> ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания <...> и никакого учения, поседевшего от времени» (см.: *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 426).

44 *Его профиль, зарисованный Валлоттоном...* — Один из рисунков, помещенных в «Книге масок» Р. де Гурмона.

45 *«Всегда существовали высшие люди ∾ чем лет через пятьдесят».* — Цитата. См.: *Gourmont R. de.* Le II^{me} livre des masques. 2^{e} éd. P. 165, ср.: *Гурмон Р. де.* Книга масок. С. 193.

46 *«Разве человек не дерево, которое ходит? ∾ я коснусь пальцем своей ноги»...* — Слова Императора (акт 1; см.: *Claudel P.* Théâtre. Paris: Mercure de France, 1912. T. 4. P. 41); близкое по смыслу высказывание принадлежит и Демону (акт 2; ibid., p. 65).

47 *«Дерево было моим отцом и моим учителем ∾ которою вы питаетесь».* — Монолог Симона (см.: *Claudel P.* Théâtre. 1911. T. 1. P. 252–254; вторая редакция 1901 года).

48 *«Разве мне нужна дорога...» ∾ устами того же Златоглава.* — Слова Симона. (Ibid. P. 251).

49 *В Китае ∾ для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере.* — О пребывании Клоделя в Китае

и об отражении китайской культуры в его творчестве см. фундаментальное исследование: *Gadoffre G.* Claudel el l'univers chinois // Cahiers Paul Claudel. Paris: Gallimard, 1968, 8; а также: L'enfer selon Claudel: Le repos du septième jour. Textes réunis par Jacques Petit // La Revue des lettres modernes. 1973. № 366–369: Paul Claudel; *Hue B.C.* Littératures et arts de l'Orient dans l'oeuvre de Claudel. Megjelenés: [Lille]: Serv. de Repr. des Theses Univ. de Lille, 1974.

[50] *...вечером, он ходил по отмели ∾ к небесному огню...* — Здесь и далее пересказываются и цитируются фрагменты первой главы — «Кокосовая пальма» («Le cocotier»; см.: *Claudel P.* Connaissance de l'Est. 4ᵉ éd. Paris: Mercure de France, 1913. P. 8–9). Клодель пишет не о вечере, а о ночи на берегу океана.

[51] *...Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду.* — Далее пересказывается и цитируется глава «Пагода» («Pagode» — Ibid. P. 11–20).

[52] *...ее мумифицированную голову носил с собой...* — У Клоделя: «...devenu fou, de la mort de sa mère, on dit qu'il en porte la tête avec lui...» («...он был безумен; говорят, что после смерти своей матери он носит ее голову с собой...»).

[53] *Здесь святилище не замыкает в себе ∾ стоят в его тени».* — У Клоделя эти фразы представляют собой размышления, перед тем как войти на территорию пагоды.

[54] *Клодель ∾ посетил конфуцианский храм.* — Далее пересказывается и цитируется глава «Китайская религия» («Religion du Signe» — Ibid. P. 61–66).

[55] *...он отправился осмотреть сады.* — Далее пересказывается и цитируется глава «Сады» («Jardins» — Ibid. P. 28–34).

[56] *...синдикатом торговцев чаем и рисом...* — У Клоделя: «Syndicat du commerce des haricots et du riz» («Синдикатом торговцев фасолью и рисом»).

[57] *...мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.* — Далее пересказывается и цитируется глава «Город ночью» («Ville la nuit» — Ibid. P. 21–27).

[58] *«Точно так же, как существуют книги об ульях ∾ вперемежку со своими товарами.* — Цитируется (с сокращениями) глава «Города» («Villes» — Ibid. P. 41–43).

[59] *«То, что больше всего отличает этот город ∾ приспособленные проходы.* — Фрагмент главы «Город ночью», предшествующий описанию опиекурильни (Ibid. P. 25–26).

[60] *Я уношу с собой впечатление жизни тесной ~ инстинкта и традиции.* — У Клоделя последняя фраза имеет несколько иной смысл: «Maintenant, j'ai vu la ville d'autrefois, alors que libre de courants généraux l'homme habitait son essaim dans un désordre naïf» (p. 27). («Теперь я увидел город прежних времен, когда человек, свободный от общих течений, жил роем в наивном беспорядке»).

[61] *...ему предстояло быть посвященным в логику смерти.* — Далее пересказывается и цитируется глава «Могилы. — Говор» («Tombes. — Rumeurs» — Ibid. P. 49–56).

[62] *Он поселился в старой пагоде...* — У Клоделя говорится о доме на вершине холма (ср. ниже, р. 91).

[63] *Это было в праздник Седьмого месяца ~ чтобы они шли к ним.* — Пересказывается глава «Праздник мертвых седьмого месяца» («Fête des morts le septième mois» — Ibid. P. 35–38).

[64] *Переводчик Эсхила...* — Клоделю принадлежит перевод трилогии «Орестея» («Агамемнон», 1896, «Хоэфоры» и «Эвмениды», 1920).

[65] *«Нет ничего необычайнее города ~ причащается своей матери».* — Фрагменты главы «К горе» («Vers la montagne» — Ibid. P. 71–72). В последней фразе у Клоделя: «...l'heure où l'homme communique avec sa mère» («...час, когда человек сообщается со своей матерью»).

[66] *С плоского дна равнины ~ свои трехцветные глаза.* — Сокращенный перевод начала главы «Врата земли» («L'entrée de la terre» — Ibid. P. 57–58). Местами дается пересказ.

[67] *Банан здесь ~ системой напряженных членов.* — Начало главы «Банан» («Le banyan» — Ibid. P. 67–68).

[68] *«Моя рука лежит на бумаге ~ из листа, им пожираемого».* — Часть фразы из главы «Домосед» («Le sédentaire» — Ibid. P. 181).

[69] *В глубоком уединении ~ написал ~ «отдых Седьмого дня».* — Драма «Отдых Седьмого дня» была закончена в Фу-Чеу (1896) и опубликована в 1901.

«Отдых Седьмого дня» был переведен Волошиным. 21 июля 1918 он написал из Коктебеля С.А. Абрамову: «Что касается до дальнейших изданий Художественной библиотеки, то я Вам могу предложить только книжку о Поле Клоделе, куда войдут перевод его трагедии "Отдых Седьмого дня" и оды "Музы" и статья» (РГБ, ф. 1, карт. 2, ед. хр. 13/10). См.: Пьеса Поля Клоделя «От-

дых Седьмого дня» в переводе М.А. Волошина / Предисл. и публ. В.Е. Багно // Из лит. наследия-2. С. 224–282.

[70] ...*«живой и облеченный в крест тела своего»...* — Слова Императора из монолога, открывающего второй акт (см.: *Claudel P.* Théâtre. 1912. T. 4. P. 46).

[71] ...*«как обугленная головня, покрытая собственным пеплом».* — Слова Императора в 3-м акте, снявшего маску, чтобы показать своим подданным лицо, пораженное проказой — знаком преисподней (Ibid. P. 101).

[72] *«Успокоение ∾ как после объятия мужчины и женщины».* — Слова Императора, произносимые в финале пьесы (Ibid. P. 128).

[73] *«Я приветствую эту землю ∾ вступить в хор».* — Сокращенный перевод главы «Приветствие» («Salutation»; см.: *Claudel P.* Connaissance de l'Est. P. 186–190). Заключительная фраза в переводе Волошина имеет более оптимистичный смысл, чем в оригинале, где слово «смерть» завершает фразу (и соответственно главу); у Волошина оно отодвинуто в середину предложения. Ср.: «...ce visage dès l'enfance levé, comme du chanteur... vers la mort» (Ibid. P. 190).

А.М. Березкин

АПОЛЛОН И МЫШЬ

Впервые — Северные Цветы: Альманах пятый книгоиздательства «Скорпион». М.: Скорпион, 1911. С. 85–115. - - ЛТ. С. 165–191, с незначительной правкой.

Основные положения статьи определились, по всей вероятности, еще в начале 1909. Газета «Новая Русь» 28 февр. 1909 в разделе «Хроника литературы, искусства и науки» сообщала:

«3 марта, в "Салоне" состоится лекция Максимилиана Волошина "Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье)". Программа:

1. Символ мыши в аполлиническом искусстве. Мгновение и вечность. "Жизни мышья беготня". Сказка о золотом яичке.

2. Место Анри де Ренье во французской поэзии. Его отношение к Эредиа и Маллармэ.

3. Основные черты его лиризма:

a) Символизм воспоминаний; b) Мимолетность любви и ее лики; c) Чувство природы. Кентавры, нимфы и сатиры от

Пуссена до Латуша. Исторический пейзаж от Лоррэна до Богаевского; d) Характер впечатлительности Ренье и его реализм.

4. Связь юношеской поэзии Анри де Ренье и романа из современной жизни.

5. Аполлон и мышь.

Первый кадетский корпус, Университетская наб. Начало в 8 ½ час. вечера...».

На этой лекции присутствовали В.Я. Брюсов и И.Ф. Анненский (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 247).

По своей проблематике (отношение сознания и искусства к времени, «аполлоническая» и «дионисийская» сферы сознания, творческое своеобразие Анри де Ренье) статья «Аполлон и мышь» тесно примыкает к этюду «Horomedon», статье «Анри де Ренье», «Предисловию к “Музам” Клоделя» и развивает ряд высказанных в них суждений.

Немногочисленные печатные отзывы о статье Волошина, содержавшиеся в рецензиях на пятый выпуск «Северных цветов», могли бы, по-видимому, подтвердить автору справедливость обращенных к нему слов И.Ф. Анненского в письме от 6 марта 1909: «...Вы будете один. <...> Вам суждена, может быть, по крайней мере на ближайшие годы, роль мало благодарная...» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 247). Газетный фельетонист ядовито высмеивал первые строки статьи, где говорилось о «белой мышке», оказавшейся на столе Бальмонта (МГ. 1911, 8 июля. № 92. С. 3). В статье «Цветы прошлого» Н.И. Петровская писала: «Есть в “Северных цветах” статья Макса Волошина “Аполлон и мышь”. Это ряд искусно построенных парадоксов, переплетенных завитушками красивых слов. Мысли в ней порхают, как бабочки, осыпанные слишком яркой искусственной пылью. Но это всё и есть обычный стиль Макса Волошина, достаточно знакомый читателям...» (МГ. 1911, 7 нояб. № 152. С. 2).

[1] *Когда Бальмонту было двенадцать лет ∾ долго не мог утешиться.* — К.Д. Бальмонт писал Волошину 13 февр. 1914 из Парижа о «Ликах творчества»: «Я получил и книгу твою, в которой многое мне нравится своей четкостью, силой и своеобразием. “Аполлон и мышь”, быть может, наилучшее в “Ликах творчества”, и я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка. Да напишем памяти этого зверька, оба, по сонету! Я свой посвящу тебе, а ты свой мне. Хо-

чешь?» (*Давыдов З.Д., Купченко В.П.* Письма К.Д. Бальмонта к М.А. Волошину // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 47).

[2] *В первых строках Илиады ∾ воззвание к Аполлону Сминфею...* — Имеется в виду обращение Хриза к Аполлону («Илиада», песнь 1, ст. 37–42).

[3] *...статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышь.* — Речь идет о статуе, находившейся в малоазиатском городе Хризе; известна по изображениям на монетах. Ср.: *Сумцов Н.* Мышь в народной словесности // Этнографич. обозрение. 1891, № 1. С. 90–91.

[4] *...обе эллинские области, над которыми для нас глубже всего разверзалось время под кирками Шлимана и Эванса.* — Самым значительным достижением Г. Шлимана было то, что ему удалось доказать существование фактической основы гомеровского эпоса (он установил, что легендарная Троя находилась на холме Гиссарлык в Малой Азии) и открыть «догомеровскую» эгейскую культуру. А. Эванс в течение нескольких десятилетий (1893–1930) вел раскопки на Крите и открыл неизвестную ранее доэллинскую культуру, которая получила название микенской.

[5] *«Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня...».* — Строки из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830) А.С. Пушкина.

[6] *У Бальмонта ∾ мы читаем...* — Далее неточно цитируется стихотворение «Дождь» (1901).

[7] *У Верлэна есть стих: «La Dame-souris trotte dans le bleu crépuscule du soir».* — Неточно цитируются первые две строки из стихотворения П. Верлена «Impression fausse» («Наваждение», 1873), написанного в брюссельской тюрьме. У Верлена: «Dame souris trotte Noire dans le gris du soir...» (буквально: «Госпожа мышь скребется Черная в серости вечера...»). Ср. перевод И.Ф. Анненского: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 262.

[8] *В аполлинийских образах ∾ не показалась нам грубой действительностью.*– Фраза из первой главы труда Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Ср.: *Ницше Ф.* Происхождение трагедии: (Метафизика искусства) / Пер. Н.Н. Полилова. СПб., 1899. С. 9–10.

[9] *Это сон ∾ мыслит спящий.* — Цитата из Ницше. (Там же. С. 8–9).

[10] *Венецианская Догана* — таможня в Венеции.

[11] *«Пусть твое Я стремится по воле мгновения ∾ ныне живу и умираю».* — Фрагменты из первой части («Слова Монэль») повести М. Швоба «Книга Монэль» («Книга Монеллы»), вошедшей в сборник «Лампа Психеи», хранящийся в библиотеке Волошина (см.: *Schwob Marcel.* La lampe de Psyché. Paris: Société du Mercure de France, 1903. P. 160–162; ср.: *Швоб М..* Книга Монэль / Пер. с франц. К. Бальмонта и Елены Ц<ветковской>. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. С. 13–14; *Швоб М.* Собр. соч. СПб.: Ad Astra, 1910. Т. 1. Лампа Психеи / Пер. Л. Троповского. С. 19–20).

[12] *«Horomedon» ∾ «Вождь времени».* — Ср. статью Волошина «Horomedon» («Золотое руно». 1909, № 11–12. С. 55–60), где он утверждал, что Аполлону более подобает наименование Мойрагета (предводителя Мойр — богинь судьбы, ведавших настоящим, прошлым и будущим) или Хоромедона (вождя времени). 15 авг. 1909 Волошин писал С.К. Маковскому: «Я вижу свою (и нашу) задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый — наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получат новое содержание. Соединение идей Аполлона Мойрагета с идеей Аполлона — вождя времени я, конечно, не считаю античным. Но для современной мысли, полагаю, это сопоставление может сказать много» (см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 251).

[13] *Поль Клодель ∾ к движению ее век.* — Перевод Волошина; см.: Аполлон. 1910, № 9. Отдел «Литературный альманах». С. 30–31.

[14] *...у Плиния ∾ указание на то, что греки называли мышь ∾ самым пророчественным из всех зверей.* — Подразумевается сообщение Плиния Старшего в «Естественной истории» (VIII, 57, 82) о том, что мыши предсказали Марсийскую войну. Ср.: *Сумцов Н.* Мышь в народной словесности // Этнографич. обозрение. 1891, № 1. С. 82.

[15] *Воистину мудр лишь тот ∾ оттенки неба.* — См. главку III статьи «Анри де Ренье» и примеч. 18 к ней (с. 82 и 487 наст. тома).

[16] *...в песенке, сложенной Лоренцо Медичи...* — Имеется в виду карнавальная песнь «Триумф Вакха и Ариадны» Л. Медичи, где воспевается способность наслаждаться мгновением:

Вакх с прекрасной Ариадной
Сходят радостно вдвоем.

Так как время мчится жадно,
Мы лишь этот миг поем...

и где звучит рефрен:

Счастья хочешь, — счастлив будь
Нынче, завтра — неизвестно.

(Зарубежная поэзия в переводах
Валерия Брюсова. М.: Радуга, 1994. С. 125).

[17] *...в Весне Боттичелли...* — «Весна» — картина С. Боттичелли (конец 1470-х).

[18] *...в грустном Пане Лука Синьорелли...* — В картине «Пан — бог природы и музыки» (около 1490-х; написана по заказу Л. Медичи), преобладают серо-коричневый с зеленым тона, а Пан изображен на фоне пустынного скалистого пейзажа, что придает картине холодность и мрачность.

[19] *«Прохожий, прими эту чашу ∾ чем воплощения наших желаний».* — Сокращенный перевод рассказа «Нежданная чаша» («La coupe inattendue»; см.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 307–312; ср.: *Ренье А. де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 325–330).

[20] *«Тем, кто приходили в дом Евстаза ∾ Одиночества и Молчания».* — Отрывок из рассказа «Евстазий и Гумбелина» («Eustase et Humbeline»); см.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 235–237; ср.: *Ренье А. де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 259–260.

[21] *«Я нашел ее в поместье Арнгейм, Улалюм и Психея держали ее в дивных руках своих».* — «Поместье Арнгейм» (1842–1847) — рассказ Э.-А. По, в котором изображен прекрасный сад, где красота природы доведена до высшего совершенства искусной рукой художника. Психея и Улалюм — образы его же стихотворения «Улалюм» (1847).

[22] *«И невозможным казалось ∾ развалины Карноэта».* — Сокращенный перевод рассказа «Шестая женитьба Синей Бороды» (см.: *Régnier H. de.* La canne de jaspe. P. 221–233; ср.: *Ренье А. де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 245–257).

[23] *Ницше видит верный образ Аполлонова мира в «Преображении» Рафаэля.* — Имеется в виду гл. 4 труда Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (ср.: *Ницше Ф.* Происхождение трагедии. С. 28).

А.М. Березкин

ЛИЦА И МАСКИ

Составившие этот раздел статьи впервые опубликованы: «Организм театра» — Аполлон. 1910, февр. № 5. Отд. I. С. 32–40 (под загл.: «Мысли о театре»); «Французский и русский театр» — Театральная Россия. 1904. 11 дек. № 1 (пробный). С. 27–28 (под загл.: «Лица и маски. (Письма о Парижском театре): I. Рождение масок»); Журнал театра Литературно-художественного общества. 1908/1909. № 7. С. 23–26 (под загл.: «Некоторые черты французского театра» — первоначальная редакция); «Современный французский театр: I. Основные течения» — Ежегодник Императорских Театров. 1910. Вып. 1. С. 56–81; «Современный французский театр: II. Драматурги и толпа. III. Театральные трафареты. IV. Новые течения» — Там же. 1910. Вып. 3. С. 60–94. -- ЛТ (С. 193–290), в исправленном виде.

Отклик на «Лица и маски» содержится в статье К.А. Вогака «О театральных масках»: «Наиболее распространенным из вторичных значений слова *маска* является <...> то значение, которое придал этому слову М. Волошин <...>. Здесь маска становится обобщенным типом, театральным трафаретом, традиционной фигурой, понятной с первого взгляда и драматургу и публике. <...> В сущности, слово *маска* применено у Волошина в чисто метафорическом смысле. <...>» (Любовь к трем апельсинам: Журнал Доктора Дапертутто. 1914. № 3. С. 15).

ОРГАНИЗМ ТЕАТРА

Статья была прочитана как доклад на «среде» у барона Н.В. Дризена 10 дек. 1909 (эти «среды» были посвящены обсуждению вопросов истории и теории театра). В неподписанной, но принадлежащей несомненно С.М. Городецкому хроникальной заметке сообщается, что оппонировали К.И. Арабажин, Н.Н. Евреинов, Городецкий и сам докладчик. «Все горячо заступились за режиссера, и за исключением автооппонента все отвергали главный тезис доклада о театре как сне» (Золотое Руно. 1909. № 10. С. 66). Отсутствие фигуры режиссера в триаде, предложенной Волошиным, перекликается с концепцией В.Я. Брюсова, создавшейся в полемике с «режиссерским» театром: «Театр есть воплощение драматических созданий поэта, только это и ничего более. <...> Режиссер, влагающий свою мысль в чужую дра-

му, не изменяет законов театра. Такой режиссер просто ставит себя на место поэта, чье произведение должен воплотить театр. Но только творит такой режиссер как плагиатор, крадя чужое творчество и переделывая его по-своему. <...> Мы, поэты, лучше знаем требования театра и условия сцены, чем вы, режиссеры. <...> Вы говорите: это не сценично. На то в вас талант режиссера, чтобы сделать это сценичным» (*Брюсов В.* Что такое театр? // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 2–3).

[1] *Гёте требовал ∾ случай жизни.* — Имеются в виду многочисленные высказывания Гёте на этот счет. Так, Эккерман приводит слова Гёте: «Все мои стихи — стихи "по поводу", они навеяны действительностью, в ней имеют почву и основание. Стихи, не связанные с жизнью, для меня ничто» (*Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л. 1934, С. 168). Ср. также совет Гёте Эккерману ставить дату над каждым написанным стихотворением, потому что «тогда написанное вами является также дневником ваших переживаний <...>. Я это делал в течение многих лет и вижу, как это много значит». (Там же. С. 185).

[2] *...слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, что вы написали?».* — Источник сведений — воспоминания Достоевского о В.Г. Белинском в «Дневнике писателя» за 1877 год (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 30–31).

[3] *...моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою ∾ на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико.* — Леонардо опередил свое время техническими и естественно-научными проектами и теориями; не все современники (в том числе Микеланджело) приняли и открытое им spumato (светотень) в живописи; поэзия Ронсара и других поэтов «Плеяды» пребывала в забвении два столетия, пока интерес к ней не возбудил Сент-Бёв своей книгой «Исторический и критический обзор французской поэзии XVI века» (1828). Идеи Вико также получили признание и распространение лишь в XIX в. благодаря французским философам и историкам 1820–1830-х годов (В. Кузен, Ж. Мишле).

[4] *«Нельзя ли заменить актера ∾ «Если драматурги не дают нам того, что нужно ∾ обойдемся и без них»...* — Имеется в виду, с одной стороны, обращение к театру марионеток (и соответствующей «кукольной» пластике) и, с другой — противопоставление театральности литературности, интерес к театру, обходяще-

муся без заранее фиксированного текста (типа «комедии дель арте»). И то, и другое присутствовало в России в режиссерских исканиях В.Э. Мейерхольда 1900-х — начала 1910-х годов.

[5] *История возникновения театра из Дионисовых действ...* — Дионис — древнегреческий бог плодоносящих сил земли, вина и виноделия. Из сельских празднеств в честь Диониса возникли греческая драма и трагедия. Идея «дионисийской», оргиастически-буйной и в то же время трагической культуры была выдвинута Ф. Ницше в его книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), оказавшей огромное воздействие на русских мыслителей и литераторов начала XX в., в частности, на Вяч. Иванова.

[6] *Театр — это сложный и совершенный инструмент сна.* — Ср. мысли из труда Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов» о сходстве между фантазией и сном, о родстве сонного сознания с сознанием первобытным: «В эпохи грубой, первоначальной культуры человек полагал, что во сне он узнает *другой реальный мир*; здесь лежит начало всей метафизики. Без сна человек не имел бы никакого повода для деления мира на две половины. Деление на душу и тело также связано с самым древним пониманием сна, равно как и допущение воображаемого душевного тела...»; «Я полагаю: как еще теперь человек умозаключает во сне, так человечество умозаключало и *наяву* много тысячелетий подряд: первая causa, которая приходила в голову, чтобы объяснить что-либо, нуждавшееся в объяснении, была достаточна и принималась за истину. <...> Во сне это первобытное свойство человека возрождается в нас» (*Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М.: Моск. кн-во, 1911. Т. 3. С. 18, 23. Пер. С. Франка).

[7] *...дневным сознанием.* — Оппозиция ночного и дневного сознания непосредственно связана с противопоставлением сна и яви, занимающим столь большое место в творчестве Ницше. Ср., например, у Ницше: «Хотя из двух половин нашей жизни, той, в которой мы бодрствуем, и той, когда мы спим, несомненно первая кажется нам гораздо более лучшей, важнейшей, достойнейшей человека <...>, но я все-таки, несмотря на то, что мое мнение покажется парадоксом, стою на стороне той таинственной основы нашего существования, которой мы составляем только проявление, то есть подаю голос за противоположную оценку сна» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии. Отрывки из книги «Об антихристе»: Речи, аллегории и картины. М.: Типолит. Вл. Чичерин, 1900. С. 54).

[8] *...момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком.* — Эту идею Волошин воспринял от Вяч. Иванова в ходе общения с ним в Швейцарии (авг. 1904). В письме к А.М. Петровой, относящемся к этому времени, он сообщал: «Мы ежедневно по нескольку часов беседуем с Вячесл<авом> Ивановым. Он мне сказал: “Да, я признаю обезьяну. Обезьяна, а потом неожиданный подъем: утренняя заря, рай, божественность человека. Совершается единственное в истории: животное, охваченное безумием. Обезьяна сошла с ума и стала человеком. Родилось высшее в жизни — трагедия”» (Из лит. наследия-1. С. 169). Эту же мысль Иванова Волошин излагает и в одном из женевских писем к М.В. Сабашниковой, добавляя: «А впереди опять золотой век — заря вечерняя. Мы должны жить между двумя зорями — вечерней и утренней. Иначе жить нельзя. И когда-нибудь человек сделает такой же скачок, как сделала обезьяна, и создаст сверхчеловека» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106). В одной из заключительных глав исследования «Эллинская религия страдающего бога», опубликованных под заглавием «Религия Диониса», Вяч. Иванов писал: «Способность к безумию, быть может, определила впервые разумное сознание, и когда животное сошло с ума — оно стало человеком» (Вопросы Жизни. 1905. № 7. С. 137).

[9] *«La dame de chez Maxime»* («Дама от Максима», 1899) — пьеса Ж. Фейдо.

[10] *Несколько примеров, когда драматическая литература ∾ не стала театром...* — Примеры взяты из статьи Р. де Гурмона «Театральный успех в XVIII веке» (*Gourmont R. de.* Promenades littéraires. 2 sér. 1906). См. подробнее в примечаниях к статье «Современный французский театр».

[11] *Успех пьес Леонида Андреева...* — В 1900-е были осуществлены постановки пьес Л. Андреева «Жизнь человека» (1907, поставлена в театре В.Ф. Коммиссаржевской в Петербурге В.Э. Мейерхольдом и в Московском Художественном театре К.С. Станиславским), «Анатэма» (1909, поставлена в Московском Художественном театре Вл.И. Немировичем-Данченко).

[12] *Таким варварством в области театра является кинематограф.* — О восприятии раннего кинематографа как низового, «ярмарочного» зрелища см. в кн.: *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. М.: Наука, 1976.

[13] *...душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.* — Ср. эту мысль в формулировке Г. Чулкова:

Двигаются и дрожат жизни на полотне, плененные механикой;
Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся машине?
(*Чулков Г.* Живая фотография //
Золотое Руно. 1908. № 6. С. 11)

[14] *...он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию.* — Привлекательность, которой в глазах писателей круга символизма обладала черта, названная Волошиным «жестоким реализмом» кинематографа, получила культурологическое истолкование в докладе С.М. Городецкого «Начало трагедии» на «среде» Н.В. Дризена 7 янв. 1910. Согласно сохранившемуся конспекту В.Э. Мейерхольда, речь шла и о том, почему «декадентам нравится кинематограф» — «в кинематограф ходят из-за мелодрамы сюжетов» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 779, л. 10–10 об.). По докладу Городецкого Волошин наряду с Г.И. Чулковым и В.Э. Мейерхольдом выступал в прениях (Золотое Руно. 1909. № 10. С. 67). Позднее С.М. Городецкий опубликовал свой доклад (по-видимому, без значительных изменений) под названием «Трагедия и современность»; в нем говорится о росте культурного значения мелодрамы: «Вот почему наблюдается любопытный и на первый взгляд очень странный факт альянса между декадентами и кинематографом. От Андрея Белого до Максимилиана Волошина декаданс рукоплещет кинематографу... Декадентам дорога́ именно появившаяся у зрителей жажда грозовых переживаний» (Новая Студия. 1912. 5 окт. № 5. С. 9).

[15] *...совершается ~ экстатический, очистительный обряд.* — Ср. у Андрея Белого в статье «Синематограф» (1908): «Синематограф освобождает нас от грязненького привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстоит нам очищенной» (*Белый Андрей.* Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 352).

[16] *...у кинематографа откроются новые возможности.* — На морализаторство сюжетов фирмы Патэ, якобы препятствующее развитию кинематографического искусства, в 1907 сетовал Р. де Гурмон (знакомство Волошина с его статьей весьма вероятно): «Кинематограф общедоступен и семейственен. В нем

есть тенденция к поучительству. Это у него пройдет, или, по меньшей мере, наряду с картинами, слишком приверженными ходячей морали, нам предложат и более возвышенные» (*Gourmont R. de.* Cinématographe // Mercure de France. 1907. 1 sept. P. 125). Эта позиция противоположна взглядам на кинематограф Андрея Белого и В.В. Розанова, для которых особую прелесть ранних фильмов составляла именно наивная дидактичность сюжетов. Так, в 1908 Розанов писал о кино: «Это, конечно, литература, но *народная литература,* с ее первобытностью, незатейливостью, немудреностью <...> это продолжение "Петрушки" и продолжение истории "лубочных картинок"» (РГАЛИ, ф. 419, оп. 1, ед. хр. 203, л. 13 об.).

В.А. Мильчина, Р.Д. Тименчик, Ю.Г. Цивьян

ФРАНЦУЗСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР

[1] *Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана...* — В «Свободном театре», руководимом А. Антуаном, в 1888 была поставлена пьеса Л.Н. Толстого «Власть тьмы» (в этот момент в России пьеса еще не была разрешена к постановке); в 1904 спектакль был возобновлен в «Театре Антуана» (см.: *Гительман Л.И.* Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978, С. 8–28). Постановку «Ткачей» Гауптмана Антуан осуществил на сцене «Свободного театра» в 1893.

[2] *...стремление душевно обнажиться...* — Реминисценция из рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок» («Дневник писателя», 1873). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 52.

[3] *«А что произошло дальше ∾ о своем преступлении».* — Цитата: *Lemaître J.* Impréssions de théâtre. 4-me sér. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, Ancienne Librairie Lecèn, Oudin et Cie, [s. d.]. P. 268–269.

[4] *«Habeas corpus»* — закон о неприкосновенности личности, принятый английским парламентом в 1679.

[5] *Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сары Бернар и Режан, Морисом Доннэ — для m-lle Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзанн Депре, Вилли — для Полэр, Флерсом и Кайавэ для Евы Лавальер...* — Э. Ростан написал для Сары Бернар пьесы «Самаритянка» (1897) и «Принцесса Грёза» (1895); В. Сарду написал для Режан пьесу «Мадам Сан-Жен» (1893); Марта Брандес выступала в пьесе М. Доннэ «Штурм» (1904); Ж. Ренар написал для С. Деп-

ре пьесу «Рыжик» (1900); Вилли написала для Полер пьесу «Клодина в Париже» (1901); Р. де Флер и Г. Кайаве создали ряд пьес, в которых играла Ева Лавальер: «Микетта и ее мать» (1906), «Король» (1908) и др.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

[1] *Я люблю театр вот так: снаружи ∾ Это такое гнусное искусство — театр...* — Эпизод и высказывание Т. Готье взяты из «Дневника» Эдмона и Жюля де Гонкуров (см.: *Goncourt E., Goncourt J.* Journal: Mémoires de la vie littéraire. Paris, 1904. Vol. 2. P. 9); запись от 1 марта 1862. Ср. описание Гонкурами околотеатральной среды (9 мая 1861): «Пошлые низменные разговоры этих сотрапезников, причастных к театру. Буря гнева из-за незначительной шпильки в критической статье, словно некий бог оскорблен в лице этого никому не ведомого водевилиста. <...> Целое следствие по поводу того, сколько вымогает Фурнье у авторов из их гонорара...» (*Гонкур Эдмон де, Гонкур Жюль де.* Дневник. М.: Худож. литература, 1964. Т. 1. С. 310–311).

[2] *«Le Comoedia»* («Le Comoedia illustré») — художественная газета; основана в 1908, выходила в Париже два раза в месяц.

[3] *«Современный французский театр ∾ легализацию в литературе».* — Цитата из статьи Эмиля Фаге «О современном театре» («Sur le théâtre contemporain»), предпосланной в качестве предисловия книге А. Сеше и Ж. Берто «Эволюция современного театра» *(Séché A., Bertaut J.* L'évolution du théâtre contemporain. Paris: Mercure de France, 1908. P. V–VI). Волошин в данной статье заимствует у Сеше и Берто не только основную концепцию развития современного французского театра, но и конкретные характеристики драматургов и актеров, цитаты из театральных мемуаров и статей театральных критиков и т. д. Далее ссылки на эту книгу даются сокращенно: SB.

[4] *Совсем недавно Поль Гзель писал...* — Далее идет цитата из статьи П. Гзеля «Театральный завод» *(Gsell P.* L'usine théâtrale. // La Revue. 1909. T. 83. P. 30–45).

[5] *...один критик, прочитав ∾ что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений...* — Имеются в виду книга Ж. Польти «Тридцать шесть драматических ситуаций» *(Polti Georges.* Les trente-six situations dramatiques. Paris, 1895; 2-me éd. Paris, 1912), а также отрывок из беседы с

Гёте, приведенный Эккерманом: «Затем Гёте заговорил о Гоцци и его венецианском театре, где актеры импровизируют, получая от автора лишь сюжет. Гоцци полагал, что существует только 36 трагических ситуаций; по мнению Шиллера, их имеется больше, однако на деле ему не удалось найти даже тридцати шести» *(Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте... С. 495). Ж. Польти поставил эти слова эпиграфом к своей книге, заменив «трагические» ситуации на «драматические» (он объясняет это тем, что для Гёте оба эпитета — синонимы, но второе понятие более широко).

[6] *Под проклятиями Валаама...* — Валаам — прорицатель, приглашенный племенами моавитян, чтобы навести проклятие на Израиль; однако вместо проклятий из уст его, по божественному внушению, раздались благословения (Числа. XXII – XXIV).

[7] *...слова Тэна о том, что ∾ любой афинянин мог вылепить порядочную статую...* — О популярности искусства ваяния в античной Греции И. Тэн говорит в работе «Философия искусства» (ч. 2, гл. 5).

[8] *Плиний Младший говорил ∾ о произведениях живописи...* — В «Письмах» Плиния Младшего такое высказывание не обнаружено. Возможно, Волошин имел в виду суждения об изобразительном искусстве в «Естественной истории» Плиния Старшего (кн. XXXV).

[9] *...танагрским статуэткам.* — Танагра — город в Греции (Беотия); известен благодаря изготовлявшимся там терракотовым статуэткам, большое количество которых было найдено при раскопках в конце XIX в. Статуэтки изображают в основном детей и женщин в повседневной одежде. Слава танагрских статуэток привела к тому, что все греческие терракоты любой эпохи стали называть танагрскими.

[10] *Теофиль Готье ∾ мысль которых была прикована ∾ к тачке драматического фельетона...* — Т. Готье с конца 1830-х гг. вел разделы театральной и художественной критики в газете «Ла Пресс» («La Presse»), а с 1845 — и в «Монитёре» («Le Moniteur») и опубликовал более двух тысяч фельетонов о литературе, живописи и балете. Неудовлетворенность стилем и жанрами газет имеет, быть может, в данном случае биографические предпосылки: Волошин в сентябре 1911 выехал в Париж в качестве корреспондента «Московской газеты», имевшей репутацию издания жалкого и бульварного. Через два месяца газета отказа-

лась от собственного парижского корреспондента, чему Волошин был очень рад.

[11] *...годовые обозрения русской литературы Белинского...* — Имеются в виду статьи В.Г. Белинского «Русская литература в 1841 г.», «Взгляд на русскую литературу 1846 г.», «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» и др., в которых критик не раз сетовал на бедность и нищету современной русской литературы (но не на упадок).

[12] *«Театр во все времена ∾ построенные на qui pro quo ∾ готового платья».* — Цитата из указанной выше статьи Э. Фаге «О современном театре» (с. VII–VIII). Ср. оправдание «qui pro quo» в статье Жюля Леметра «Теория qui pro quo» («Théorie du qui pro quo») в его сборнике «Теории и впечатления» («Théories et impressions». Paris: Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1903): «Театр — это действие, или, лучше сказать, действующая страсть, и я очень боюсь, как бы не оказалось, что в основе всякой страсти лежит ложное представление об объекте желаний, qui pro quo. Qui pro quo — самая жизнь людей, принимающих за конечную цель жизни и высшее благо то, что таковым не является».

[13] *«Следует обратить внимание ∾ ищущей жизненностью».* — Цитата из статьи Э. Фаге «О современном театре» (С. IX–XI). В ней упоминаются: «Les rois» («Короли», 1893), «Député Leveau» («Депутат Лево», 1890) — комедии Ж. Леметра; «La robe rouge» («Красная мантия», 1900), «L'évasion» («Бегство», 1896) — пьесы Э. Бриё; «Le Duel» («Дуэль», 1905) — комедия А. Лаведана; «Les affaires sont les affaires» («Дела есть дела», 1903) — пьеса О. Мирбо, о которой, между прочим, одобрительно отозвался Л. Толстой, отметив «настоящее драматическое положение», использованное в ней; Мирбо посвятил Толстому русский перевод этой пьесы («Власть денег»; см.: Лев Толстой дает интервью // Звезда. 1978. № 8. С. 69); «Le retour de Jérusalem» («Возвращение из Иерусалима», 1904) — пьеса М. Доннэ, принадлежащая к разряду «проблемных пьес» (pièce à thèse); «Les tenailles» («Тиски», 1895), «La loi de l'homme» («Закон человека», 1897) — пьесы П. Эрвье.

[14] *...самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе...* — Ф. Сарсе, с 1867 г. ведший раздел драматической критики в газете «Тан», выражал в своих рецензиях точку зрения средней буржуазной публики с ее «здравым смыслом» и «прописными истинами».

[15] *...о театре Ван Лерберга, Верхарна и Метерлинка...* — Волошин перечисляет бельгийских писателей, создателей символистской драматургии, писавших на французском языке.

[16] *«Французская комедия»* — Комеди-Франсэз (Comédie-Française), театр, образованный в 1680 по приказу Людовика XIV за счет слияния нескольких трупп французских актеров; назван так в противоположность «Итальянской комедии»; главный государственный театр Франции.

[17] *Капризы m-lle Жорж...* — Мадемуазель Жорж, исполнявшая главные роли во многих пьесах романтического репертуара, в том числе в «Нельской башне» А. Дюма (1832), в «Лукреции Борджиа» (1833) и «Марии Тюдор» (1833) В. Гюго, поначалу с трудом привыкала к новациям драматургов-романтиков.

[18] *«Антони»* («Antony», 1831) — романтическая драма А. Дюма, возвеличивающая меланхолическую и роковую страсть.

[19] *«Эрнани»* («Hernani», 1830) — историческая драма В. Гюго; ее постановка на сцене «Комеди-Франсэз» в феврале 1830 г. была воспринята как дерзкий эстетический и политический вызов; споры об «Эрнани» способствовали становлению французского романтизма.

[20] *...для сменивших их пьес Понсара...* — Драматургия Ф. Понсара явилась реакцией на триумф романтического театра в 1830-х гг.; Понсар возрождал на французской сцене классицистскую трагедию.

[21] *Моральные вопросы адюльтера ∾ чем вина жены?* — Текст восходит к SB (p. 3).

[22] «Все *перепутано ∾ своим чередом»*. — Отрывок из статьи Т. Готье «Ж. Бушарди» («J. Bouchardy») *(Gautier T.* Histoire du romantisme. Paris: Charpentier, 1874. P. 184–185).

[23] *«Амбигю»* («Ambigu») — точнее, «Амбигю-Комик» — парижский театр, основанный артистом Одино в 1769 на базе театра марионеток; впоследствии вместо кукол в театре стали выступать дети, а потом и взрослые актеры; в XIX в. в его репертуар входили в основном мелодрамы.

[24] *...«убей ее!»...* — Имеется в виду утверждение А. Дюма-сына, что муж имеет право убить жену, изменившую ему; высказано в брошюре «Мужчина — женщина» («L'homme — femme», 1872) и в предисловии к пьесе «Жена Клода» («La femme de Claude», 1873).

[25] *«Объяви себя судьей ∾ отродье из страны Нод ∾ не будет нарушен»*. — Цитата из брошюры А. Дюма-сына «Мужчина —

женщина». Страна Нод — место, где обреченный на скитания братоубийца Каин нашел себе жену (Бытие. IV, 16–17). Эта и предыдущая цитата из Дюма-сына и пояснения к ним взяты Волошиным из SB (р. 9–11).

[26] *«Le supplice d'une femme»* («Муки женщины», 1864) — пьеса, написанная Э. де Жирарденом и значительно переработанная по его просьбе Дюма-сыном; из-за авторских прав на нее между двумя драматургами разгорелся скандал, история которого описана Дюма в брошюре «Histoire du "Supplice d'une femme"» («История "Мук женщины"». 1865).

[27] *«Diane de Lys»* («Диана де Лис», 1853) — пьеса А. Дюма-сына.

[28] *Явилась тенденция* ∾ *больную.* — Скрытая цитата из SB (p. 12–13).

[29] *«Pardon»* («Прощение», 1895) — пьеса Ж. Леметра.

[30] *Вехой этой грани* ∾ *тот же грех.* — Текст заимствован из SB (p. 14).

[31] *Дюма-сын решился высказать* ∾ *в предисловии к «Francillon»* ∾ *своей дерзости.* — Текст заимствован из SB (р. 16). «Francillon» («Франсийон», 1887) — пьеса А. Дюма-сына.

[32] *В пьесах Эрвье* ∾ *равная с равным.* — Текст заимствован из SB (р. 20).

[33] *...«L'affranchie»* ∾ *«Maman Colibri»* ∾ *«Déserteuse»* ∾ *«Bercail» Бернстейна.* — «L'affranchie» («Вольноотпущенная», 1898) — пьеса М. Доннэ; «Maman Colibri» («Мама Колибри», 1904) — пьеса А. Батая; «Déserteuse» («Дезертирша», 1904) — пьеса Э. Бриё; «Bercail» («Отчий дом», 1904) — пьеса А. Бернстейна. Три названные выше пьесы перечислены в том же порядке в SB (р. 18).

[34] *...законом Накэ...* — Имеется в виду закон, разрешающий развод; был принят 27 июня 1884 по инициативе А. Наке.

[35] *Дюма-сыну казалось* ∾ *драматических комбинаций.* — Текст заимствован из SB (р. 26–27).

[36] *Стендаль советовал* ∾ *тон для стиля.* — Имеется в виду фраза из письма к Бальзаку от 30 окт. 1840, где Стендаль говорит, что, создавая «Пармскую обитель», он «прочитывал время от времени, для того чтобы взять надлежащий тон, несколько страниц из Гражданского кодекса» (*Стендаль.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1959. Т. 15. С. 319). Современные исследователи отмечают, что это признание Стендаля, может быть, не соответствует истине, но выражает весьма точно общую стилистичес-

кую установку Стендаля, который еще в 1829 требовал от своих противников «фраз французских и ясных, как стиль гражданского кодекса» (см.: *Реизов Б.Г.* Стендаль: Художественное творчество. Л.: Худож. литература, 1978. С. 214).

[37] *В «La loi de l'homme» ∾ к порабощению женщины.* — Текст восходит к SB (р. 37).

[38] *«Madame Caverlet»* («Мадам Каверле», 1876) — пьеса Э. Ожье, прославляющая развод. Волошин ошибся в написании заглавной фамилии (в тексте: «Cervelet»).

[39] *«Dédale»* («Лабиринт», 1903) — пьеса П. Эрвье.

[40] *«Le berceau»* («Колыбель», 1898) — пьеса Э. Бриё.

[41] *«Le torrent»* («Поток», 1899) — пьеса М. Доннэ.

[42] *«Le coeur et la loi»* («Сердце и закон», 1905) — пьеса братьев Поля и Виктора Маргерит.

[43] *Последняя пьеса ∾ обоих супругов.* — Текст восходит к SB (р. 52).

[44] *«Какую дорогу мы прошли ∾ о мщении!»* — Цитата из SB (р. 51).

[45] *«Pièce à thèse»* — «проблемные пьесы»; основателем жанра считается А. Дюма-сын.

[46] *«L'amoureuse»* («Влюбленная жена», 1891) — пьеса Ж. Порто-Риша.

[47] *Мысль о том, что искусство влияет на жизнь ∾ казалась Оскару Уайльду ∾ парадоксом.* — Мысль из статьи-диалога О. Уайльда «Упадок лжи» (кн. «Замыслы», 1891): «Жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни» *(Уайльд О.* Полн. собр. соч. / Под ред. К.И. Чуковского. СПб.: Изд-во т-ва А.Ф. Маркс, 1912. Т. 3. С. 187).

[48] *«Мы живем в такую эпоху ∾ такая-то история».* — Цитата приведена в SB (р. 63–64).

[49] *...тип «покорителя сердец» ∾ тип «Grande Amoureuse».* — «Grande amoureuse» («великолепная возлюбленная»), «homme à femmes» («покоритель женских сердец») — амплуа театральных героев, описанные в книге Сеше и Берто (каждый из этих типов дал название отдельной главе).

[50] *...Бокаж, «Le beau ténébreux» ∾ трагическим любовником...* — Текст восходит к SB (р. 146, 147). «Таинственный красавец» — прозвище Амадиса Галльского, заглавного героя знаменитого испанского рыцарского романа (опубл. в 1508).

[51] *...Фредерик Леметр ∾ действительных слез.* — Текст восходит к SB (р. 147).

[52] *«Никакой другой актер ∾ Дюма-сына».* — Цитата из SB (р. 152).

[53] *...Манон Леско и кавалера де Грие.* — Упоминаются персонажи романа А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731).

[54] *«Раз увидавши ∾ привлекала своею тайной».* — Цитата из книги П. де Сен-Виктора «Современный театр» (*Saint-Victor Paul de.* Le théâtre contemporain. Paris: Calmann-Lévy, 1889. P. 210).

[55] *«Никогда Ари Шеффер ∾ агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».* — Текст цитируется в SB (р. 178). Кларисса Гарлоу — героиня романа С. Ричардсона «Кларисса: История молодой леди» (1748). Адриенна Лекуврёр (1692–1730) — французская актриса, героиня одноименной пьесы Э. Скриба и Э. Легуве (1849); согласно легенде, умерла, отравленная соперницей.

[56] *Сам Дюма писал: «Я ∾ уже не исполнительница...».* — Текст цитируется в SB (р. 178).

[57] *«Это было удивительное сочетание ∾ четыре тысячи лет тому назад».* — Текст цитируется в SB (р. 181–183). См. также воспоминания А. Дюма-сына о Декле в его книге: *Dumas A.* Théâtre complet. Paris, 1893. T. 8.

[58] *«Дю-Баржи создал на сцене ∾ мировому типу Дон-Жуана».* — Цитируется по SB (р. 157–159) с некоторыми купюрами.

[59] *«Маркиз де Приола»* («Marquis de Priola», 1902) — пьеса А. Лаведана.

[60] *«До "Amoureuse" Режан была ∾ вольного легкомыслия».* — Текст восходит к SB (р. 194–195). Волошин контаминирует текст Сеше и Берто с характеристикой, которую дал актрисе Г. Ларруме.

[61] *M-me Le Bargy ∾ героинь Батайля.* — Текст восходит к SB (р. 199).

[62] *Клодина* — героиня четырех романов Г.-С. Колетт: «Клодина в школе», «Клодина в Париже», «Клодина в кругу семьи», «Клодина уходит» («Claudine à l'école», «Claudine à Paris», «Claudine en famille», «Claudine s'en va», 1900–1903). Пьеса «Клодина в Париже» была поставлена в 1902 в театре Буфф-Паризьен. Романы и пьеса были подписаны именем Вилли (мужа Колетт, писателя, некоторое время помогавшего ей в литературной работе).

[63] *«С первого взгляда он антипатичен ∾ в их горле».* — Цитата из SB (Р. 162–163).

[64] *«Tout Paris ∾ пьесой не будет».* — Здесь и далее цитаты из А. Дюма-сына взяты из статьи «Первые представления» («Les premières représentations», 1867), вошедшей в его книгу «Entr'actes» (1 sér. Paris: Calmann-Lévy, 1878. P. 261–291).

[65] *«Что же такое с точки зрения натуралиста ∾ своего невежества».* — Цитата из книги Т.Бернара «Авторы, актеры, зрители» *(Bernard T.* Auteurs, acteurs, spectateurs. Paris: Pierre Lafitte et Cie, 1905. P. 4–5).

[66] *«Утверждать, что публика ∾ спортом».* — То же (ibid. P. 6–7).

[67] *...для «Прекрасной Елены» и «Синей Бороды»...* — «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866) — оперетты Ж. Оффенбаха.

[68] *«На каждой из генеральных репетиций ∾ следует делать».* — Цитата из кн.: *Bernard T.* Auteurs, acteurs, spectateurs. P. 8–9.

[69] *«Важно, чтобы публика ∾ выбор велик».* — Цитата (ibid. P. 9–10).

[70] *...Какое отношение существует ∾ Пьера Корнеля.* — Неточная цитата из статьи Р. де Гурмона «Театральный успех в XVII веке» («Le grands succès au théâtre au XVII siècle»), вошедшей в его книгу «Литературные прогулки» (1906. 2 sér. P. 275–285). Волошин слегка изменил порядок, в котором у Р. де Гурмона перечислены произведения: «Тимократ» («Timocrat», 1659) — трагедия Т. Корнеля; «Клеопатра» («Cléopâtre», 1647–1658) — роман Ла Кальпренеда; «Сирано де Бержерак» («Syrano de Bergerac», 1897) — пьеса Э. Ростана; «Галантный Меркурий» («Le Mercure galant», 1683) — пьеса Э. Бурсо; «Мнимый больной» («Le malade imaginaire», 1673), «Сганарель, или Мнимый рогоносец» («Sganarelle, ou le cocu imaginaire», 1660), «Школа жен» («L'école des femmes», 1662) — комедии Мольера; «Александр Великий» («Alexandre le Grand», 1665), «Андромаха» («Andromaque», 1667) — трагедии Ж. Расина; «Сид» («Le Cid», 1637) — трагедия П. Корнеля; «Амфитрион» («Amphitryon», 1668), «L'avare» («Скупой», 1668), «Le bourgeois gentilhomme» («Мещанин во дворянстве», 1670), «Les femmes savantes» («Ученые женщины», 1672), «Misanthrope» («Мизантроп», 1666) — комедии Мольера; «Bajazet» («Баязет», 1672), «Britannicus» («Британник», 1669) — трагедии Расина; «Phèdre et Hyppolite» («Федра и Ипполит») — первоначальное заглавие трагедии Расина «Федра» (1677); «Don Sanche d'Aragon» («Дон Санчо Арагонский», 1650) — трагедия П. Корнеля.

[71] *«Публика хочет неожиданностей ∾ не таким новым».* — Цитата из кн.: *Bernard T.* Auteurs, acteurs, spectateurs (p. 127–128).

[72] *...до триумфального шествия «Quo vadis»...* — «Quo vadis?» («Камо грядеши?», 1894–1896) – роман польского писателя Г. Сенкевича, перенесенный Э. Моро (в 1901) на французскую сцену.

[73] *«Христианская трагедия ∾ по прототипу Горациевой Левконои ∾ в "Рюи Блазе" ∾ в "Henri III et sa cour" ∾ Льва Толстого».* — Цитата из статьи Ж.Леметра «Две христианские трагедии» («Deux tragédies chrétiennes») — в его книге: Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 7 sér. Paris, [s. a.] P. 317–319). К Левконое обращена одна из од Горация (Оды, I, 11). «Рюи Блаз» («Rui Blase», 1838) — пьеса В. Гюго. «Henri III et sa cour» («Генрих III и его двор», 1829) — пьеса А. Дюма.

[74] *«Трафареты в театре бессмертны ∾ видеть на сцене фантошей ∾ к новым завоеваниям».* — Цитата из SB (p.256). Фантош *(франц.* fantoche) — кукла, марионетка.

[75] *В «L'etrangère»... ∾ «химиком душ ∾ моралистов»...* — Цитата из SB (p. 231). «L'etrangère» («Иностранка», 1876) — пьеса А. Дюма-сына.

[76] *...в «L'ami des femmes»... ∾ в «Visite de noce» ∾ без слез».* — Текст восходит к SB (p. 233). «L'ami des femmes» («Друг женщин», 1864), «Une visite de noces» («Свадебный визит», 1871) — пьесы А. Дюма-сына.

[77] *«В сущности, если подняться к его первоисточникам ∾ нашей эпохи».* — Контаминация цитат из SB(p.230, 233). Втексте упоминаются произведения: «Prince d'Aurec» («Принц д'Орек», 1894) — пьеса А. Лаведана; «Demivierges» («Полудевы», 1895) — пьеса М. Прево; «Le diable boiteux» («Хромой бес», 1707) — роман А.-Р. Лесажа, основанный на сюжете одноименного романа испанского писателя Л. Велеса де Гевары (1641): бес дарует герою возможность видеть сквозь стены; так мотивируется показ нравов.

[78] *..маска англичанина ∾ веселиться и любить.* — Текст восходит к SB (p. 234).

[79] *Théâtres des quartiers* — маленькие театрики парижских кварталов; в их репертуар входили легкие пьесы, мелодрамы, водевили, фарсы.

[80] *Этьен Рей посвятил ∾ Deus ex machina.* — Текст восходит к SB (p. 235).

[81] *Дюма первый изобрел ∾ умеет работать.* — Текст восходит к SB (p. 235).

[82] *Американец был использован ∾ будет время...* — Текст восходит к SB (p. 237). Упоминаются пьесы «La Parisienne» («Парижанка», 1885) А. Бека, «Transatlantiques» («Трансатлантические», 1897) А. Эрмана и «Cours au flambeau» («Бег с факслом», 1901) П. Эрвье.

[83] *«Oiseaux de passage»* («Перелетные птицы», 1904) — пьеса М. Доннэ.

[84] *Маске еврея ∾ статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».*— Анализ маски еврея во французском театре заимствован из статьи Рене де Шаваня «Еврей в театре» (*Chavagnes R. de.* Le Juif au théâtre // Mercure de France. 1910, T. 84. P. 16–34, 245–261). «Le Mercure de France» — литературный журнал, основанный в 1889 А. Валлетом; начал выходить в 1890. В издании принимали участие Ж. Мореас, Р. де Гурмон и др. Журнал был близок к символистскому течению.

[85] *...в предисловии к «Francillon».* — Волошин ошибся; Рене де Шавань цитирует предисловие к другой пьесе А. Дюма-сына — «Жена Клода».

[86] *...«Ami Fritz» ∾ «Mères ennemies» Катюлля Мандэса.* — «Ami Fritz» («Друг Фриц», 1877) — пьеса Эркмана-Шатриана. «Mères ennemies» («Враждующие матери», 1882) — пьеса К. Мендеса.

[87] *...«спасал душу и пьесу» ∾ «мораль которого один из видов гигиены».* — Цитаты из SB(p.242, 241).

[88] *«Par droit de conquête»* («По праву завоевателя», 1855) — пьеса Э. Легуве.

[89] *«Предполагают обыкновенно ∾ «Contagion» ∾ не старше полувека.* — Текст восходит к SB(p.244).«La contagion» («Зараза», 1866) — пьеса Э. Ожье.

[90] *Андрэ Лагард,родоначальник жанра ∾ в последнем акте.* — Текст восходит к SB (p. 245).

[91] *«В течение двадцати пяти лет ∾ иных профессий».* — Цитата из SB (p. 245–246).

[92] *«Le monde, où on s'ennuie»* («Скучный мир», 1881) — пьеса Э. Пальерона.

[93] *«L'âge ingrat»* («Переходный возраст», 1895) — пьеса Ж. Леметра.

[94] *Поль Монсель в «Fille sauvage» ∾ Мишель Прэнсон в «Le Coup d'aile»...* — «La fille sauvage» («Дикарка», 1902) и «Coup d'aile» («Взмах крыла», 1906) — пьесы Ф. де Кюреля.

[95] *«L'autre danger»* («Другая опасность», 1902) — пьеса М. Доннэ.

[96] *Дюма говорит про него ∾ мгновения».* — Текст цитируется в SB (р. 248).

[97] *«Это люди других времен» ∾ предприятиях».* — Текст восходит к SB (р. 253).

[98] *«Это герои легенды ∾ последнего акта».* — Цитата из SB (р. 249).

[99] *Трафареты, как мы видим ∾ героя драмы».* — Текст восходит к SB (р. 253).

[100] *...«мятежница», которая протестует ∾ «La révoltée» Жюля Леметра.* — Текст восходит к SB (р. 254). «La révoltée» («Взбунтовавшаяся», 1889) — пьеса Ж. Леметра.

[101] *«La dame de chez Maxime»* («Дама от Максима», 1899) — пьеса Ж. Фейдо.

[102] *«L'envers d'une Sainte», «L'invitée», «Repas du lion»* — «Изнанка святой» (1892), «Гостья» (1893), «Трапеза льва» (1897) — пьесы Ф. де Кюреля.

[103] *«Fait divers»* — раздел «Смесь» в газете.

[104] *Théâtre libre* («Свободный театр») — основан в 1885 А. Антуаном, который обновил репертуар и постановочные принципы, ввел на сцену реалистические и натуралистические тенденции. В 1897 Антуан организовал «Театр Антуана», более умеренный в отношении нововведений, но все же оставшийся театром авангарда. См.: *Антуан А.* Дневники директора театра. М.; Л.: Искусство, 1939.

[105] *«Лет двадцать тому назад ∾ нумерованное место».* — Цитата из кн.: *Bernard T.* Auteurs, acteurs, spectateurs (р. 50, 52, 56).

[106] *Мейнингенцы* — труппа Мейнингенского придворного театра, в начале 1870-х гг. порвавшая с системой гастролеров; постановки мейнингенцев отличались согласованностью действий актеров, внешней естественностью мизансцен.

[107] *«С тех пор, как я посещаю театр ∾ "Haine" и сцену цирка в "Теодоре" ∾ дорого стоящими?».*—Текст цитируется в SB (р. 115–116). «La haine» («Ненависть», 1874) и «Теодора» («Théodore», 1884) — пьесы В. Сарду.

[108] *«Le Temps»* — ежедневная вечерняя газета; основана в Париже А. Нефцером (1861).

[109] *«Я должен вам признаться ∾ к гг. сосиетерам Французской комедии ∾ свежим воздухом».* — Текст цитируется в SB (р. 116). К сосиетерам принадлежат около тридцати наиболее знаменитых актеров театра «Комеди-Франсэз»; они входят в

Совет театра и получают долю максимальной выручки; кроме них, в труппу входят «пансионеры», играющие за опрсделенную раз и навсегда плату.

[110] *Сарсе — олицетворение здравого смысла французского театра и хранитель традиции сцены...* — Неточный перевод характеристики, данной критику в SB (р. 117). Точный перевод: «его особое чувство театра и его логика».

[111] *«Г. Оппенгейм разгневан ∾ моего восприятия».* — Текст цитируется в SB (р. 117–119).

[112] *...принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана».* — Опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» была поставлена В.Э. Мейерхольдом на сцене Мариинского театра в Петербурге 30 окт/ 1909. В «Тристане и Изольде» Мейерхольд вел борьбу с «ренессансной» сценической коробкой, с которой были связаны тогдашние представления о реализме; он выдвинул актеров на авансцену, уделив большое внимание пластике, «застывшим позам». Искания режиссера были направлены на создание условного театра. См. статью Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (Ежегодник Императорских Театров. 1910. Вып. 5. С. 12–35; *Мейерхольд В.* О театре. СПб., 1913. С. 56–80).

[113] ...в *«Жерминале» ∾ «Débâcle».* — «Жерминаль» («Germinal», 1885), «La Débâcle» («Разгром», 1892) — романы Э. Золя.

[114] *«Группа людей ∾ психология парламента».* — Текст цитируется в SB (р. 129–130).

[115] *«Зеленый попугай»* («Der grüne Kakadu», 1899) — драма А. Шницлера из эпохи Великой французской революции.

[116] *«Le 14 juillet»* («Четырнадцатое июля», 1902) — пьеса Р. Роллана; входит в его драматический цикл «Театр Революции».

[117] *«Теруань де Мерикур»* («Théroigne de Méricourt», 1902) — историческая драма П. Эрвье, написанная им для Сары Бернар.

[118] *«La Varenne»* («Варенн», 1902) — пьеса А. Лаведана и Г. Ленотра.

[119] *«Тимон Афинский»* («Thimon d’Athènes», 1899) — пьеса Э. Фабра.

[120] *Одеон* (Odéon) — театр, основанный в 1792 Пупаром-Дорфеем; в 1820 реорганизован под названием «Второй театр Франции». Наряду с «Комеди-Франсэз» получает субсидию от государства.

[121] *«La vie publique» и «Les ventres dorés»* — «Общественная жизнь» (1901), «Позолоченные чрева» (1905) — пьесы Э. Фабра.

[122] *«Политика шла ∾ сама собою».* — Текст цитируется в SB (p. 67–68).

[123] *«Les effrontés» и «Le fils Giboyer»* — «Нахалы» (1861), «Сын Жибуайе» (1863) — сатирические пьесы Э. Ожье.

[124] *«Rabagas»* («Рабагас», 1872) — пьеса В. Сарду.

[125] *«Его Рабагас ∾ крикливо».* — Текст цитируется в SB (p. 78–79).

[126] *«Monsieur le ministre»* («Господин министр», 1883) — пьеса Ж. Кларети.

[127] *«Les cabolins»* («Странствующие комедианты», 1894) — пьеса Э. Пальерона.

[128] *«Député Leveau»* («Депутат Лево», 1890) — пьеса Ж. Леметра.

[129] *«Можно утверждать ∾ в "Député Leveau"».* — Цитата из SB (p. 78–79).

[130] *...с отменой драматической цензуры во Франции.* — Окончательная отмена драматической цензуры во Франции произошла в 1906 г.

[131] *«L'engrenage»* («Сцепление», 1894) — пьеса Э. Бриё.

[132] *«Les mauvais bergers»* («Дурные пастыри», 1897) — пьеса О. Мирбо.

[133] *«L'èpaulette»...* — «Sous l'épaulette» («Под эполетом», 1906) — пьеса А. Бернеда.

[134] «Une journeé parlamentaire» («День в парламенте», 1894) — пьеса М. Барреса.

[135] *...«трагедию во фраках ∾ чувство страха»...* — Текст цитируется в SB (p. 89–90).

В.А. Мильчина

ДЕМОНЫ РАЗРУШЕНИЯ И ЗАКОНА

Впервые опубликовано в журнале «Золотое Руно» (1908. № 6. С. 59–69) под тем же заглавием. В указателе содержания статья названа иначе: «Демоны разрушения и зла» (если это не опечатка, то перед нами — авторский вариант, может быть, первоначальный). -- ЛТ (С. 291–319), в исправленном виде.

Первая часть статьи (под заглавием «Лики творчества. Меч») первоначально готовилась к публикации в газете «Русь»; сохранился ее текст в гранках (ИРЛМ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 476, л. 10).

Помещая в подзаголовке точные указания на французские источники, положенные в основу статьи, Волошин подчеркивает, что, по сути дела, перед читателем реферат. Этот жанр был распространен в русской литературе на рубеже XIX–XX вв. (например, из рефератов составлялись в значительной мере книги такого известного специалиста по зарубежным литературам, как З.А. Венгерова). Однако в статьях Волошина, как ни близко следуют они за текстом первоисточника, налицо весьма знаменательные перестановки акцентов, выявляющие критическое переосмысление французского подлинника.

Современная критика отмечала, что «статья Максимилиана Волошина является не чем иным, как пространным пересказом метерлинковского “Les dieux de le guerre”» (В мире искусств. 1908. № 8/10. С. 48). Основа текста статьи — отчасти перевод, отчасти пересказ трех названных в подзаголовке эссе М. Метерлинка: «Похвала шпаге» («Éloge de l'epée») из книги Метерлинка «Двойной сад» («Le double jardin», Paris: Fasquelle, 1904. P. 67–80), «Похвала боксу» («Éloge de la boxe») и «Боги войны» («Les dieux de la guerre») из его же книги «Мудрость цветов» («L'intelligence des fleurs», Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1907. P. 182–194, 211–224), а также этюда П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» («Le Musée d'artillerie»), вошедшего в его посмертную книгу «Древние и новые» («Anciens et modernes». Paris, 1890); по-видимому, Волошин пользовался и еще какими-то нам не известными источниками. Подобного рода рефераты Волошин публиковал и прежде, однако в «Демонах Разрушения и Закона» он обращается с источником гораздо свободнее, чем это было в ранних опытах. Волошин дает сложную композицию из фрагментов различных статей и своих наблюдений, интуиций, ассоциаций, подчиняя чужой материал логике собственной читательской мысли, потребностям выражения собственной культурно-исторической мифологии, для которой усвоенные положения и наблюдения М. Метерлинка и П. де Сен-Виктора оказываются отправными точками и переосмысленными слагаемыми. Существенно изменяет Волошин стилистику исходных текстов, гомогенизируя ее и усиливая эмфазу, уже наличную в романтически напряженной прозе французского и бельгийского писателей. В результате текст реферата

для Волошина стал настолько своим, что многие его фрагменты вошли позднее в стихотворную ткань произведений из цикла «Путями Каина» (см. наст. изд., т. 2, с. 20–26).

[1] *Человек — наиболее незащищенное из всех животных ∾ кулака, поразившего его.* — Последовательный пересказ-перевод эссе Метерлинка «Похвала боксу» (L'intelligence des fleurs. P. 184–191).

[2] *Это кажется парадоксальным ∾ процветания античных республик.* — Волошин распространяет метерлинковский анализ британской демократии в эссе «Похвала шпаге» (Le double jardin. P. 74) и на демократию античного полиса.

[3] *Между заостренным куском дерева ∾ целые вечности различных культур.* — Эти наблюдения восходят к П. де Сен-Виктору (Anciens et modernes. P. 64).

[4] *Но если от кулака до меча ∾ междузвездными пространствами.* — Волошин расширяет противопоставление меча (шпаги) и кулака у Метерлинка до трехчастной мифологемы, сохраняя, однако, метерлинковскую метафорику; ср. эссе «Похвала шпаге»: «Между нею (шпагой. — *Ред.)* и кулаком — толща мироздания, океан веков, едва ли не расстояние между животным и человеком» (Le double jardin. P. 77).

[5] *Меч был живым существом.* — Часть статьи от этой фразы до слов *«...грани своего существования»* представляет собою сокращенный перевод, местами пересказ с перестановкой отдельных фрагментов эссе «Похвала шпаге» (Le double jardin. P. 69–78); Волошин, однако, вводит сюда и некоторые соображения как собственные, так и восходящие к очерку П. де Сен-Виктора. Все описания средневековых мечей заимствованы у Метерлинка.

[6] *Меч Карла Великого носил имя «Joyeuse», Роландов меч назывался Дюрандалем, меч Рэно — «Фламбо», меч Оливье — «Отклэр».* — Приводятся имена мечей героев старофранцузского рыцарского эпоса: Карла Великого — «Радостный», Роланда — производное, по всей вероятности, либо от прилагательного dur — «твердый», либо от глагола durer — «быть прочным, устойчивым»; Рено — «Светоч», Оливье — «Высокосветный».

[7] *«Ave, Maria, gratia plena»...* — Начало католической молитвы, восходящей к Евангелию от Луки (I, 28; соответствует славянской «Богородице Дево, радуйся!»).

[8] *...Бранд, требующий «или все, или ничего»...* — Слова Бранда в конце второго действия одноименной драмы Г. Ибсена (см.: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 203).

[9] *Несовершенные, неуклюжие ∾ плохо приспособленных к жизни...* — Образы восходят к «Музею артиллерии» П. де Сен-Виктора.

[10] *Появление пороха ∾ апокалипсический ужас к себе.* — Волошин дает частью перевод, частью пересказ очерка П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» (Anciens et modernes. P. 87, 95–98).

[11] *Ариост посвятил ∾ душа предателя Иуды.* — Волошин переводит, сократив ее, цитату из поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» с французского прозаического перевода у П. де Сен-Виктора (Ibid. P. 96–98).

[12] *...в эпоху столь печальную, как наша...* — Сокращенная цитата из «Дон Кихота» (ч. 1, гл. XXXVIII). Ср.: *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 1. С. 436–437.

[13] *Атлантида ∾ память ∾ сохранилась у Платона...* — Легенда об Атлантиде отражена в диалогах Платона «Тимей» и «Критий».

[14] *...честь и мужество стали бесполезны...* — Здесь Волошин дает другие эквиваленты французских слов la valeur и le courage, выше переведенных как «сила» и «храбрость».

[15] *Вот вкратце то, что говорит Метерлинк ∾ чего нам следует держаться...* — Несколько сокращенный перевод из эссе Метерлинка «Боги войны» (L'intelligence des fleurs. P. 212–219, 222–224).

[16] *«Риг-Веда — пылающая библия огня ∾ прабабкой римского Олимпа».* — В доступных нам изданиях произведений П. де Сен-Виктора обнаружить цитируемый Волошиным фрагмент не удалось.

Н.В. Котрелев

СИЗЕРАН ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Впервые опубликовано в газете «Русь» (1904. 15 июня. № 182) под заглавием «Вопросы современной эстетики. I. Железо в архитектуре. II. Современная одежда». - - ЛТ (С. 321–338), в исправленном виде.

Художественный критик Робер де Ла Сизеран (Robert de La Sizeranne) был последователем Дж. Рёскина, представителем так называемого «эстетизма». В начале XX в. его произведения пользовались успехом и в России (см. переводы его книг: Рёскин и религия красоты. М.: Книжное дело, 1900; Современная

английская живопись / Пер. Е. Оршанской. М.: В.М. Саблин, 1908; Маски и лица: Знаменитые портреты итальянского Возрождения / Пер. Е.С. Поляк. М.: С.И. Сахаров, 1923, ч. I). В своей статье Волошин реферирует две главы из книги Ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (Les questions esthétiques contemporaines. Paris: Libraire Hachette et Cie, 1904; далее это издание обозначается сокращенно: La Sizeranne), первую — «Эстетика железа» и третью — «Современная одежда в искусстве статуи»; помимо них в книгу французского критика входили также главы «Итоги импрессионизма», «Искусство ли фотография?» и «Тюрьмы искусства». В целом эта книга Ла Сизерана представляла собою арьергардный бой отживающего эстетизма с нарождающимися техницистскими тенденциями в искусстве, чреватыми, в частности, футуризмом с его культом машины и нигилистическим отрицанием европейской эстетической традиции. Враждебные Ла Сизерану установки легко угадываются в рассыпанных по всей книге такого рода неудовлетворительных для автора утверждениях: «дом прочен, *соответствует своему назначению, выявляет свою функцию* <...>; он может понравиться разуму, но будет противен эстетическому чувству» (La Sizeranne. P. 8; курсив, выделяющий лексику, ставшую терминологическим аппаратом функционализма и других эстетических направлений рационалистского толка, — наш. — *Н.К.)*. Собственная позиция Ла Сизерана, позиция гедонистического эстетизма, свойственного и раннему русскому «декадентству», «старшим» символистам, отчетливо сказывается, например, в таком его утверждении: «Прекрасные монументальные или декоративные черты менее всего в мире логичны и отнюдь не удовлетворяют наш разум, но только наш вкус, нашу исключительно физическую и чувственную инстинктивную потребность в гармонии, гибкости и строгости!» (La Sizeranne. P. 19). Если положительные идеалы французского критика во многом сродны раннему Волошину, то отрицательный пафос Ла Сизерана для русского писателя оказывается неактуальным, критическую направленность его статей Волошин оставляет просто без внимания. Самое главное, однако, в том, что Волошин вносит в свой текст проблемы, вовсе отсутствующие у Ла Сизерана, и это делает его реферат исторически весьма значимым литературным выступлением, самостоятельной статьей русского писателя, для которого книга французского критика оказывается только ис-

точником фактов, внешним поводом. От себя Волошин привносит проблему «символа, в котором закристаллизовалась эпоха», требования жизнетворческого («теургического») символизма. Именно этот пафос объединяет Волошина с Вяч. Ивановым, Андреем Белым, Блоком — русскими «младшими» символистами; нужно отметить, однако, что в этом течении Волошин занимал особое положение, и как раз его преимущественный интерес к исторической феноменологии культуры, сказавшийся уже в рефератах из Ла Сизерана, как и в других ранних статьях Волошина, сближает его с будущими акмеистами — О.Э. Мандельштамом и др.

[1] *На влажных низменностях Европы ∾ в общей гармонии города.* — Заставка к реферату — вид на европейский город сверху и вдаль — подсказана Волошину вступлением в книге Ла Сизерана, где говорится о перелетных птицах, по возвращении на север увидавших выросшие за зиму строения Парижской выставки. С другой стороны, точка зрения и цветовая гамма восходят к наиболее распространенной композиции городского пейзажа у французских художников-импрессионистов, ср. то же в стихотворении Волошина «Пустыня» («Монмартр... Внизу ревет Париж...», 1901; наст. изд., т. 1, с. 11–12).

[2] *Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки ∾ воплощения современного понятия красоты.* — Ср. формулировку двух критериев суждения о новых формах у французского критика: «Один нам доставляет чистая привычка, другой внушает нам чистое рассуждение», первый «отмоделировал наш вкус вплоть до того, что делает его враждебным всякой новой форме, второй — заставляет нас не доверять этой привычке вплоть до полного отречения от нашего вкуса» (La Sizeranne. P. 10). Волошин переносит внимание из области психологии суждения в область культурно-исторических представлений, воплощающихся в символических формах.

[3] *«Привычка еще не закон ∾ соответствует потребностям текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции ∾ должна быть прекрасна».* — Цитата (La Sizeranne. P. 8); характерна замена, вызванная не столько, видимо, появлением рядом эпитета (*«современные* железнодорожные станции»), сколько общей историзирующей установкой Волошина, подчеркивающего типологическую равноценность всех эпох для культуролога: в подлиннике в выражении «текущей жизни» упот-

реблено прилагательное «moderne» (с первым словарным значением «новый, современный», тогда как «текущий» легко релятивизируется, делается «современным» любому времени).

[4] *...железные дороги станут одним из дорогих детских воспоминаний человечества ∾ Символично и живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью.* — Умалчивая об основной проблематике Ла Сизерана, Волошин противоречит ему, утверждая право современности на полноту самовыражения в собственных формах. Статья Ла Сизерана была написана как раз для того, чтобы опровергнуть то, что исповедует Волошин, подходящий к проблеме современности совсем не с той стороны и в целях, чуждых новаторскому пафосу противников Ла Сизерана. Последний так описывает ситуацию, вызвавшую появление его статьи: «Когда превозносят стальные сооружения, объясняют это прежде всего потребностями рассуждающего рассудка. Не говорят: это сооружение восхитительно, поскольку оно удовлетворяет темному чувству порядка в материальных формах и вкусу к их разнообразию... Нет, говорят: оно должно быть со всей необходимостью, поскольку оно отвечает времени, в котором мы живем, и нашим собственным инстинктам» (La Sizeranne. P. 23). В целом французский критик пытался предписать новой архитектуре именно критерии «красоты», которые требует отбросить Волошин, и «современным понятием красоты» Ла Сизеран провозглашал образцы «art nouveau» с его пристрастием к «органическим» формам: «При железе, — писал он, — одно спасение только в переизбытке, в самой растительности, пусть паразитической, пусть бездумной, только в богатстве» (Ibid. P. 49).

[5] *«То, что прежде всего производит ∾ падают вздохи колокола».* — Цитата: La Sizeranne. P. 9–10.

[6] *«Безобразие начинается ∾ не сделаете его красивым».* — Резюмирующая цитата (опускающая полемику французского критика с эстетикой техницизма): La Sizeranne. P. 18–19.

[7] *Железо* в *архитектуре ∾ потеряли возможность учиться у нее».* — Отчасти резюме, отчасти фрагментарный перевод: La Sizeranne. P. 42–47.

[8] *«В те времена, когда города ∾ как скаковая лошадь!»* — Резюмирующий подбор слитых воедино цитат: La Sizeranne. P. 26–27, 29.

[9] *«Сведенная к своему простейшему виду ∾ на вечно меняющемся небе».* — Резюмирующий подбор цитат: La Sizeranne. P. 35–37.

[10] *Железо создало только скелет ∾ не заполняют этот недостаток.* — Резюмирующий пересказ: La Sizeranne. P. 38.

[11] ...в *области растительного царства ∾ к области построения царства животного.* — «Растительные», «органические» метафоры Волошина соответствуют подобным же, рассеянным по всему тексту Ла Сизерана.

[12] *На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт «Четырем частям света».* — В 1898 к югу от знаменитого фонтана «Четыре части света» работы Ж.-Б. Карпо (Carpeaux) и Э. Фремье (Frémier) на авеню де л'Обсерватуар был установлен памятник путешественнику по Юго-Восточной Азии и Китаю Ф. Гарнье (Garnier) работы Д. Пеша (Puech), который и «заслонил горизонт» фонтану Карпо; новый памятник был воздвигнут неподалеку от другого известного монумента — в память наполеоновского маршала М. Нея (Ney) работы Ф. Рюда (Rude).

[13] *«Более ста пятнадцати статуй ∾ в храм "бессмертия"».* — Сокращенная цитата: La Sizeranne. P. 107–108.

[14] *«Раньше имели смелость ∾ Естественная одежда — это кожа, — говорил Дидро ∾ против хорошего вкуса».* — Цитата: La Sizeranne. P. 110. Ср.: *Дидро Д.* Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1946. Т. 6. С. 249–250, 256 и сл., 595.

[15] *Поколение, пресыщенное ∾ незыблемым законом?..* — Резюме: La Sizeranne. P. 111.

[16] *«Заметили, что "Моисей" ∾ во французском костюме 1831 года?».* — Сокращенная цитата: La Sizeranne. P. 111–112. Волошин сужает рассуждение французского критика, обсуждающего в данном случае общие проблемы соотношений традиции и новаторства; в частности, о микеланджеловском «Моисее» Ла Сизеран говорит, что он не одеждой, а в целом «отнюдь не отвечал канону» Поликлета. В примечании к этому фрагменту Ла Сизеран ссылается на статью Г. Планша; см.: *Planche Gustave.* Études sur l'École Française. Paris, 1855. T. 1. P. 10–11.

[17] *«Не однообразие цвета ∾ геометрическая линия».* — Цитата: La Sizeranne. P. 112.

[18] *«В мире линий ∾ две параллельных».* — Цитата (см.: *Делакруа Э.* Дневник / Пер. Т.М. Пахомовой. Ред. и предисл. М.В. Алпатова. М.: Искусство, 1961. С. 107) приведена у Ла Сизерана (La Sizeranne. P. 113).

[19] *«Современный костюм ∾ освобождением от академии...».* — Цитата: La Sizeranne. P. 117.

[20] *«Бодэн в сюртуке ∾ работы Далу».* — Неточная цитата: La Sizeranne. P. 126.

[21] *Припоминающему «июльские дни» ∾ агитаторов нашего времени.* — Цитата: La Sizeranne. P. 113. «Июльские дни» — дни июльской революции 1831 г. во Франции.

[22] *«Быть может, археологи будущего ∾ снаряд для разрушения».* — Цитата: La Sizeranne. P. 126.

[23] *Ларруме восклицал ∾ Давида д'Анжэр.* — Сокращенная цитата: La Sizeranne. P. 118–119.

[24] *«Этот художник ∾ сорвал все одежды».* — Цитата: La Sizeranne. P. 124.

[25] *Россо* — о Медардо Россо см. статью Волошина «Письма из Парижа: Россо» (Весы. 1905. № 1. С. 47–49; подпись: Эмилиан Кириенко).

[26] *«Campo Santo»* — знаменитое кладбище в Генуе (см.: La Sizeranne. P. 117–118). Собственное впечатление Волошина от скульптуры генуэзского «Кампо Санто» сохранилось в дневнике его путешествия 1900 г.: «Это грандиозное, но некрасивое сооружение. Бесконечные переплетающиеся коридоры переполнены невыразимо пошлыми мраморными изделиями, увековечивающими генуэзских банкиров и коммерсантов конца XIX в.» (Из лит. наследия-1. С. 256).

[27] *Но он очень верно отмечает ∾ специфическую современность.* — Резюмирующий пересказ: La Sizeranne. P. 127–128.

[28] *«Все, что можно было найти ∾ было использовано».* — Перевод: La Sizeranne. P. 127.

[29] *«Прежде всего она однообразна ∾ кроме того еще неподвижен».* — Сокращенный перевод: La Sizeranne. P. 129–130.

[30] *Квинтилиан говорит ∾ струю за кормой...* — Мнимой цитате Волошина у Ла Сизерана соответствует свободный пересказ высказывания Квинтилиана.

[31] *Здесь мы касаемся ∾ «Фикция "равенства" стала реальностью в нашем костюме». Так говорит Сизеран.* — Резюмирующий перевод: La Sizeranne. P. 131–137. В связи с тем, что безоговорочное осуждение современного костюма Волошин вполне разделяет с Ла Сизераном, необходимо отметить, что мать Волошина и сам он отличались независимостью в выборе своей одежды: мать ходила в мужском костюме, а поэт в Коктебеле носил свободное одеяние, напоминавшее греческий хитон.

[32] *Воспоминание — это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве.* — Утверждение памяти как центра эстетической и жизнетворческой деятельности связывает Волошина среди символистов прежде всего с Вячеславом Ивановым (о связи Памяти и Бытия в его философии см. специальную статью: *Deschartes O.* Êtres et Mémoire selon Vyatcheslav Ivanov: Commentaires au bas de quelques poésies du recueil «Свет вечерний» // Oxford Slavonic Papers. 1957. Vol. 7. P. 83–98). Среди «преодолевших символизм» (выражение В.М. Жирмунского) ближайшими преемниками Иванова и Волошина в этой связи оказались О.Э. Мандельштам и А.А. Ахматова.

[33] *Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни ∾ могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками ∾ вкусам портных.* — Волошин, не оговаривая своего отношения к источнику реферата, использовав наблюдения французского критика, делает из них выводы, переосмысляющие либо отвергающие основные убеждения Ла Сизерана. Ла Сизеран верен заповедям индивидуалистического эстетства: «Не пекитесь, скажем мы им (критик имеет в виду художников-современников. — *Ред.),* об изображении нравов вашего времени либо его общественных устремлений; старайтесь изобразить то, что вы находите прекрасным во все времена, согласно с вашими собственными устремлениями, отвечают ли они или нет устремлениям мира, в котором вы живете! Будьте искренни, то есть будьте художниками и принадлежите прежде своему искусству, а не своему времени. <...> Если драпировка нравится вам больше, чем редингот, набросьте драпировку на плечи ваших героев», и т. п. (La Sizeranne. P. 139). Как видно, Волошин переосмысляет Ла Сизерана в духе русского «теургического», жизнестроительного символизма. При этом знаменателен выбор — из возможных переводов французского слова «artistes» Волошин останавливается не на слове «художники» (предпочтительном по французскому контексту), а на слове «ремесленники»; эта эстетическая установка, безусловно созвучная и взглядам В.Я. Брюсова и Вяч. Иванова, в то же время ставит Волошина в ближайшую связь, реализовавшуюся десятилетие спустя, с постсимволистами, и не только с акмеистами, но и с такой, например, «независимой» поэтессой, как М.И. Цветаева.

[34] *В те времена, когда ∾ из своего футляра?* — Это заключение Волошина подсказано наблюдениями французского критика (La Sizeranne. P. 130–131).

Н.В. Котрелев

ПРОРОКИ И МСТИТЕЛИ
Предвестия Великой Революции

Впервые опубликовано под этим заглавием в журнале «Перевал» (1906. Нояб. № 2. С. 12–27). - - ЛТ. С. 339–377. В указателе содержания ЛТ статья озаглавлена: «Пророки и мстители (1905 год)»; тот же вариант заглавия воспроизведен на титульном листе перед текстом статьи, а непосредственно перед текстом — заглавие, бывшее в первой публикации.

Подзаголовок «Предвестия Великой Революции» придумал редактор-издатель «Перевала» С.А. Соколов. 24 нояб. 1906 он писал Волошину: «Корректуру “Пророков и мстителей” послал <...> нельзя ли к заглавию добавить подзаголовок: “предвестия Великой Революции”, — это очень важно для объявлений в газетах о содержании №» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1126).

Статья наглядно характеризует отношение Волошина к одной из важнейших проблем его времени — проблеме революции и революционного возмездия. Подобно многим другим писателям символистской ориентации, Волошин, подходя к ее решению, затрагивал насущно и остро поставленные социальные вопросы в характерном для него иррациональном, отвлеченно-метафизическом преломлении. Еще 1 июля (н. ст.) 1905, находясь на подступах к теме, он писал А.М. Петровой о тех внутренних импульсах, которыми проникалось его восприятие современных событий: «Во мне всё больше и больше растет мистическое чувство подходящего пламени. Может быть, мистические секты и предвидения, предшествовавшие Великой Революции, которые я изучаю теперь, меня настраивают на это» (Из лит. наследия-1. С. 174).

Ред.

[1] *«Весь мир осужден в жертву ∾ никто не слыхал их слова и голоса».* — Неточная цитата из эпилога романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Ср.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 419–420.

[2] *«Мир близится к концу ∾ до дня последнего суда».* — Вольный перевод-парафраза из трактата св. Киприана «К Деметриану». Ср.: *Киприан.* Творения. Киев, 1891. Ч. 2. С. 229–231.

[3] *«Мир подходит к концу ∾ Животные станут умирать».* — Вольный перевод-парафраза из книги VII «Божественных на-

ставлений» Лактанция. Ср.: *Лактанций.* Творения. СПб.: Кораблев и Сиряков, 1848. Ч. 2. С. 128–131.

[4] *«Историческая драма сыграна ∾ заранее известно».* — Цитата из статьи В.С. Соловьева «По поводу последних событий» (1900); см.: *Соловьев В.С.* Собр. соч. 2-е изд. СПб.: Просвещение, 1914. Т. 10. С. 226.

[5] *«Панмонголизм. Хоть имя дико ∾ А уж четвертому не быть».* — Приведен полный текст стихотворения; ср.: *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 104–105.

[6] *«Обезьяна сошла с ума и стала человеком».* — См. примеч. 8 к статье «Лица и маски» (с. 504–505).

[7] *Хилиасты* — последователи хилиазма, учения о тысячелетнем царстве Христа, которое должно наступить перед концом мира.

[8] *«Робеспьер был оптимист ∾ он требовал двухсот тысяч голов».* — Цитата из авторского предисловия А. Франса к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» (1893); ср.: *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1958. Т. 2. С. 536.

[9] *«Голод создавал болезни ∾ ужаснул мир пароксизмом своего бешенства».* — В указанной книге цитируемое место отсутствует; см.: *Cabanès A., Nass L.* La Névrose révolutionnaire. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1906.

[10] *«Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить!»* — Первые две строки стихотворения К.Д. Бальмонта из цикла «В душах есть все», входящего в его книгу «Горящие здания» (1900). См.: *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 169.

[11] *2 сентября во дворе Аббеи... — 2* сент. 1792 толпами народа было совершено стихийное нападение на тюрьму Аббатства и другие парижские тюрьмы, убито множество арестованных роялистов.

[12] *«Пустите ко мне малых сих».* — Евангельская цитата (Матф. XIX, 14; Марка. X, 14; Луки. XVIII, 16).

[13] *...гласит стих Верлэна.* — В действительности это несколько видоизмененные начальные слова из не дошедшей до нас статьи Ш. Бодлера. Ср.: *Бодлер Ш.* Цветы Зла. М.: Наука, 1970, С. 254.

[14] *«И в Канте и в Робеспьере ∾ И оба взвесили честно».* — Цитата из книги III философско-публицистической работы Г. Гейне «К истории религии и философии в Германии» (1834). Ср.: *Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 7. С. 103–104.

[15] *«Идея высшего существа ∾ социальна и достойна республики».* — Эти слова Робеспьера приводятся в кн.: *Cabanès A., Nass L.* La Névrose révolutionnaire. P. 481.

[16] *«В демократии народ подчинен ∾ это противоречие во всей его целости».* — Цитата из авторского предисловия А. Франса к «Суждениям господина Жерома Куаньяра»; ср.: *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 538.

[17] *«Нервность населения ∾ унося с собой свои пожитки».* — Вольный перевод из четвертого раздела третьей главы второго тома «Происхождения современной Франции» И. Тэна (ср.: *Тэн И.* Происхождение современной Франции. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1907. Т. 2. С. 49.

[18] *«Центр Франции был потрясен эпидемией ∾ конец июля и начало августа 1789 года».* — Перевод (местами пересказ) из кн.: *Cabanès. A., Nass L.* La Névrose révolutionnaire. P. 5–8.

[19] *...маркиз Мирабо ∾ заточавший в тюрьму своих детей...* — Жена маркиза В. Рикетти-Мирабо вела против него многолетний судебный имущественный процесс, в котором деятельную роль играл сын маркиза — граф О.-Г. Рикетти-Мирабо, сначала защищавший мать, а затем выступивший в защиту отца; в борьбе против жены маркиз многократно прибегал к королевским ордерам на арест без суда и следствия, благодаря которым жена и дочь заключались в монастырь, а сын переводился из одной тюрьмы в другую; перед смертью примирился с сыном, защищавшим отца в окончательном процессе 1781 г., который был выигран матерью.

[20] *...будущего Артевельда или Мазаньелло...* — Речь идет о Я. ван Артевельде и Т. Аньелло (сокращенно именовавшимся Мазаньелло).

[21] Ж.-П. *Бриссо* был лидером жирондистов; казнен якобинцами.

[22] К. *Демулен* сначала поддерживал Робеспьера, затем выступил против террора; гильотинирован.

[23] *...Конде покровительствовал Шамфору...* — Принц де Конде после революции 1789 оставил Францию и возглавил отряды эмигрантов на Рейне. С.-Р.-Н. Шамфору принадлежит книга «Максимы и мысли, характеры и анекдоты» (опубл. 1795), разоблачающая жизнь и нравы высшего общества при старом режиме; при терроре он был арестован, затем освобожден; опасаясь нового ареста, пытался покончить с собой; умер от ран.

[24] *...m-me de Жанлис ∾ Шодерлос де Лакло...* — Мадам де Жанлис была воспитательницей детей герцога Шартрского (впоследствии Орлеанского — Эгалите), среди которых был будущий король Луи-Филипп; в 1793 эмигрировала, вернулась во Францию при Наполеоне; во время Реставрации активно выступала с литературными произведениями дидактического толка. П.-А.-Ф. Шодерло де Лакло написал роман «Опасные связи» (1782), в котором изображены нравы аристократического общества накануне революции; был членом якобинского клуба, выступал за казнь Людовика XVI.

[25] Ж. *Казотт*, автор романа «Влюбленный дьявол» (1772); увлекался оккультизмом; казнен по обвинению в роялистском заговоре.

[26] *...королю, которого везут из Варенна...* — Варенн-ан-Аргонн, город во Франции (департамент Мёз, округ Верден); здесь 22 июня 1791 бежавший из Парижа вместе с семьей король Людовик XVI был задержан и вынужден возвратиться назад.

[27] *Перед праздником Федерации на Марсовом поле...* — Т. е. праздником в память годовщины взятия Бастилии, во время которого перед Алтарем Отечества была произнесена торжественная присяга первой Французской конституции (14 июля 1790).

[28] Ж.Ф. *де Лагарп* до 1793 был антиклерикалом и республиканцем; попав во время террора в тюрьму, вышел оттуда убежденным католиком и консерватором.

[29] «Это *было в начале 1788 года...»* — Следует перевод «Отрывка, найденного в бумагах г-на де Лагарпа» (впервые издан: *La Harpe J.-F.* Oeuvres choisies et posthumes. Paris, 1806. T. 1. P. LXII–LXVIII). Русский перевод «Пророчества Казотта» появился в 1806 («Вестник Европы», № 19), вошел в сборник «Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен» (М.: В Университетской тип., 1829), отражением его является стихотворение М.Ю. Лермонтова «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839). См. новейший перевод А.Л. Андрес в кн.: *Уолпол Г.* Замок Отранто; *Казотт Ж.* Влюбленный дьявол; *Бекфорд У.* Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 244–248.

[30] *Duc de Nivernais* (Л.-Ж. Манчини-Мазарини) во время террора подвергался тюремному заключению.

[31] *...из «Девственницы» Вольтера...* — Антиклерикальная герои-комическая поэма Вольтера «Орлеанская девственница» («La pu-

celle d'Orléans», 1735); в 1757 была осуждена римским папой и внесена в индекс запрещенных книг.

[32] *И на кишках ∾ Удавим последнего короля.* — В сочинениях Д. Дидро строк, приписываемых ему Лагарпом, нет, однако сходная мысль высказана в дифирамбе Дидро «Бредящие свободой, или Отречение бобового короля» (1772). Подробнее см.: *Рак В.Д.* К истории четверостишия, приписанного Пушкину // Временник Пушкинской комиссии: 1973. Л.: Наука, 1975. С. 107–117.

[33] *Иллюминаты* — здесь: члены тайного союза мистико-теософического направления, возникшего в 1722 на юге Франции и существовавшего вплоть до революции.

[34] *Кондорсэ...* — Маркиз Кондорсе примыкал к жирондистам; во время террора был обвинен в заговоре, арестован; в тюрьме покончил с собой.

[35] Э.-Ш.-М. *Николаи* гильотинирован во время террора.

[36] *Бальи* — Ж.-С. Байи, мэр Парижа (1789); при терроре гильотинирован.

[37] Г.-К. де Ламуаньон де *Мальзерб* был сторонником просвещенной монархии; защищал Людовика XVI на процессе над ним; казнен по обвинению в заговоре.

[38] Ж.-А. *Руше* был сторонником конституционной монархии, во время террора арестован как «подозрительный» и казнен.

[39] *Герцогиня Б. де Граммон* погибла на эшафоте.

[40] *Читали вы про осаду Иерусалима у Иосифа Флавия?..* — В «Истории Иудейской войны» этого автора, перешедшего во время Иудейской войны (66–73) на сторону римлян, с подлинным драматизмом изображено разорение Иерусалима.

[41] *...после взятия Тюильри, 10 августа...* — 10 авг. 1792 в результате народного восстания королевская власть была низвергнута; королевский дворец Тюильри был взят, а Людовик XVI и его семья арестованы.

[42] *...казни Ирода и Иродиады...* — Ирод Антипа, устранив свою законную супругу, женился на Иродиаде, жене своего брата Филиппа; согласно Евангелию (Матф. XIV, 1–12), по ее наущению казнил Иоанна Предтечу, обличавшего этот нечестивый союз.

[43] *...слилась с сектой Богородицы — Катерины Тео...* — К. Тео воображала себя то богородицей, то новой Евой; с ее сектой поддерживал связь М. Робеспьер; арестованная по приказу Конвента, умерла после пятинедельного заключения.

[44] *...как Моисей, как Орфей...* — Моисей и Орфей объединены вместе как вероучители: первый — давший закон народу Израиля, второй — учредивший мистическую секту орфиков.

[45] *...термидорианцы в докладе Вадье...* — Термидорианцы — участники переворота 9 термидора (27 июля) 1794, ликвидировавшего якобинскую диктатуру. М.-Г.-А. Вадье с 1793 был членом Комитета общественной безопасности; 9-го термидора — один из обвинителей Робеспьера.

[46] *Тамплиеры* — см. примеч. 75 к статье «Барбэ д'Оревильи» (с. 482 наст. тома).

[47] *Яков Молэ ∾ был сожжен ∾ на том самом месте Pont-Neuf, где теперь стоит статуя Генриха IV.* — О Жаке-Бернаре Моле (Molay, Molai), Великом Магистре ордена тамплиеров, см. также: Biographie universelle ancienne et moderne. Paris: Michaud frères, 1821. T. 29. P. 274–279. О памятнике Генриху IV в Париже см. примеч. 74 к статье «Барбэ д'Оревильи» (с. 482 наст. тома).

[48] *Ж.-Ж. Дантон* в 1792 после свержения монархии стал министром юстиции; был главным организатором национальной обороны, членом Комитета общественного спасения; в 1793 отстранен от власти, выступил против террора; по настоянию Робеспьера гильотинирован.

[49] *Ж. Петион де Вильнёв* был председателем Конвента; объявленный, как жирондист, вне закона во время террора, покончил с собой.

[50] *К.-А. Дом Жерль (Герль)* принял участие во Французской революции, примыкал к левой части Национального собрания; в 1793 Робеспьер выдал ему удостоверение в лояльности; с 1792 был связан с К. Тео, 17 мая 1794 арестован вместе с ней и всеми членами секты, после 9 термидора освобожден.

[51] *Каде де Гассикур. «Гробница Якова Молэ».* — Видимо, цитируется книга Ш.-Л. Каде-Гассикура «Гробница, или Краткая тайная история древних и современных посвященных, тамплиеров, франкмасонов, иллюминатов», вышедшая в Париже (1797).

[52] *Записи ордена Тамплиэров ∾ Cossé Brissac.* — Регент (Филипп, герцог Орлеанский; регент при несовершеннолетнем Людовике XV) стал Великим Магистром ордена тамплиеров в 1705. Герцог де Мэн (Л.-О. де Бурбон, герцог де Мен) — преемник Филиппа в ордене с 1724 по 1736. Принцы Бурбон-Конде — это Луи-Анри де Бурбон, принц де Конде, и Луи-Франсуа де Бурбон, принц де Конти, возглавлявшие орден тамплиеров в 1737–

1740 и в 1741–1776, соответственно. Cossé Brissac — Л.-Э. Т. де Коссе, герцог де Бриссак, был Великим Магистром ордена в 1776–1792.

[53] *Филипп Орлеанский* — Луи-Филипп-Жозеф, герцог Орлеанский; во время революции принял имя «Филипп Эгалите» (Равенство); в Конвенте голосовал за казнь Людовика XVI; был гильотинирован во время террора. Принадлежал к ордену тамплиеров, но Великим Магистром не был.

[54] *...старый дворец тамплиэров...* — Тампль, здание, заложенное в Париже в 1222 и принадлежавшее ордену тамплиеров; после революции 1789 заменило в качестве тюрьмы Бастилию; здесь был заключен Людовик XVI с семьей.

[55] *Жакерия* — название нескольких крестьянских восстаний во Франции XIV в. (от имени «Жак» (Яков) — клички крестьян); самое крупное вспыхнуло в 1358.

[56] *...страшные «знаки Рыб»...* — В астрологической символике знак созвездия Рыб означает мученичество. Волошин характеризует «знаки рыб» как «средневековый символ тайного отмщения» (Красное Знамя. Париж, 1906. № 1. С. 73).

[57] *Во время сентябрьских убийств ∾ убивали священников.* — Имеются в виду события 2–4 сент. 1792 (см. выше, примеч. 11). В ходе расправы погибло более 1000 человек, в их числе — 202 католических священника.

[58] *...за альбигойцев.* — Альбигойцы (или катары) — ересь манихейского толка, распространившаяся на юге Франции в окрестностях г. Альба с XII в.; в 1209 папа Иннокентий III объявил против нее крестовый поход, приведший к поражению альбигойцев и разорению крестоносцами юга Франции.

[59] *...за Варфоломеевскую ночь!* — В ночь на 23 авг. 1572 (день св. Варфоломея) в Париже по приказу короля Карла IX было предпринято массовое убийство протестантов (гугенотов).

[60] *За севеннских осужденных!* — Имеются в виду участники восстания камизаров в Севеннах (восточная часть центрального массива Франции), выступившие в 1702 против преследования протестантов; движение было жестоко подавлено Людовиком XIV.

[61] *m-lle де Сомбрейль...* — Речь идет о М. де Сомбрейль, дочери коменданта Дома инвалидов маркиза де Сомбрейля, содержавшегося в заключении после падения монархии 10 авг. 1792; во время сентябрьских убийств дочь заслонила собой отца и умолила толпу пощадить его, однако в 1794 он был казнен на эшафоте.

[62] *...выпить стакан крови «за народ».* — Ссылаясь на труды по истории французской революции Л. Блана и Ж.-Л. Комба, П.А. Кропоткин расценивает этот эпизод как «гнусную выдумку роялистских писателей» *(Кропоткин П.А.* Великая французская революция. 1789–1793. М.: Наука, 1979. С. 237).

[63] См.: *Lévi Éliphas.* Histoire de lamagie.Paris: Félix Alcan, 1892. P. 441–446.

[64] *«Люди, принявшие их в себя ∾ что считать добром, что злом».* — Пересказ фрагмента эпилога из «Преступления и наказания» Достоевского (см. выше, примеч. 1).

[65] *...восстал и говорит:* — Далее следует полный текст стихотворения Волошина «Ангел Мщенья» (1906), впервые опубликованного (вместе со стихотворением «Голова принцессы Ламбаль (4 сент. 1792)») в апр. 1906 в парижском журнале «Красное Знамя», выходившем под редакцией А.В. Амфитеатрова (1906. № 1. С. 72–73). Волошину удалось напечатать стихотворение и в России — в газете «Двадцатый век» (1906. 29 июня), выходившей в 1906 вместо газеты «Русь». В марте 1906 Волошин писал М.В. Сабашниковой в этой связи: «Амфитеатр<ов> вчера уверял меня, что “Русь” не напечатает “Ангела Мщенья”, а если напечатает, то меня арестуют. Я что-то совершенно ему не верю. Все... буквально все принимают это стихотворение за анархический призыв. Какая слепота охватывает людей в такие эпохи!» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 110).

М.В. Толмачев

О РЕПИНЕ

Впервые опубликовано отдельным изданием: *Максимилиан Волошин.* О Репине. М.: Оле-Лукойе, 1914. Книга вышла в свет около 28 февр. 1914 под маркой издательства, организованного М.И. Цветаевой и С.Я. Эфроном. Печатается по тексту этого издания.

Первая из статей, входящих в книгу, — «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина» — была опубликована в московской газете «Утро России» 19 янв. 1913 (№ 16. С. 2). Остальные статьи, входящие в книгу, опубликованы впервые в ее составе.

Поводом для написания статьи «О смысле катастрофы...», а затем и других материалов книги «О Репине» послужил акт вандализма, происшедший в Третьяковской галерее 16 янв. 1913: душевнобольной посетитель музея А.А. Балашов нанес ножом повреждения картине И.Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года» (1884). В позднейшем, но чрезвычайно точном в деталях рассказе Н.А. Мудрогеля, старшего музейного служащего Третьяковской галереи, это событие описывается следующим образом:

«В обычное время — в десятом часу — я уже был в галерее, прошел по залам, посмотрел, всё ли в порядке. Без пяти минут десять все служащие уже стояли по своим местам. Сейчас должен появиться хранитель галереи художник Хруслов. Он пройдет и всё проверит. В десять часов двери открылись. Хруслов по обыкновению начал обход. На этот раз он пошел по залам нижнего этажа. Я пошел наверх. Мимо меня наверх же быстро прошел посетитель — молодой человек лет двадцати пяти. Не рассматривая картин первых залов, он направился прямо в зал Репина. В галерее посетителей еще не было, тишина стояла такая, что слышен был каждый шаг. Вдруг резкий звук пронесся по всей галерее. Точно что треснуло. Я сначала подумал: "Картина упала". Вдруг снова удар — тррр! И еще — тррр! Начался шум, какая-то беготня в репинском зале. Я бросился туда. Туда же бежали другие служители и Хруслов. В репинском зале два служителя держали за руки молодого человека и вырывали у него финский нож. Молодой человек кричал:

— Довольно крови! Долой кровь!

Лицо у него было бледное, глаза безумные. Я сначала не понял, в чем дело, что за звуки были? Что за человек с ножом? Но, взглянув на картину “Иван Грозный”, я обомлел. На картине зияли три страшных пореза. Один порез шел по лицу Грозного от правого виска, через ухо, по скуле, бороде, плечу и рукаву; другой — по лицу Грозного от щеки вниз и дальше по лбу, глазу и краю носа царевича; третий — от левой щеки Грозного по его руке, затем по щеке царевича, по бороде и шее. Края порезов резко белели. На них обнажилась из-под краски загрунтовка. Нити холста, на котором написана картина, точно мелкие длинные зубчики тянулись по краям порезов. Мне показалось, что картина испорчена навеки. Я увидел: Хруслов дрожит, весь бледный, растерявшийся. Мы повели преступника вниз, по телефону вызвали полицию. Преступник всё кричал: “Довольно крови!” Мы тотчас закрыли галерею, чтобы прекратить доступ публике, известили городскую думу, как хозяина галереи, о несчастье. Я позвонил по телефону художнику Илье Семеновичу Остроухову, который в это время был председателем совета галереи. “Как случилось? Как случилось?” — растерянно спрашивали мы один другого. Оказалось, преступник вошел в репинский зал в то время, когда служитель находился в другом конце, далеко от картины. Перед картиной был барьер из шнура. Преступник быстро перешагнул через барьер и с большой силой нанес три удара финским ножом по полотну, целясь как раз в головы фигур. Он мог бы порезать картину до нижнего края рамы, но позади полотна, как раз посредине, проходила проволока, на которой висит картина. Нож, прорезав холст, наткнулся на проволоку. От этого и получился такой сильный звук, всполошивший всех нас.

Скоро появилась полиция, начался допрос. Преступник назвался Абрамом Балашовым. Он был сыном московского старообрядца, букиниста, сам причастен к живописи, писал иконы. В галерее он бывал нередко. Когда его допрашивали, он всё повторял: “Довольно крови! Довольно крови!” Было ясно: он сумасшедший. Прямо из галереи его отправили в дом умалишенных. Как впоследствии я узнал, его действительно признали умалишенным и, продержав два месяца в больнице, отдали на поруки отцу» (*Мудрогель Н.А.* Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее: Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1966. С. 127–129).

Как сообщает мемуарист далее, «вызвали из Петербурга, из Эрмитажа, реставратора Богословского, самого знаменитого мастера своего дела. Тот решил наклеить картину на новый холст. Картина была написана на очень толстом холсте, и если наклеивать прямо на новый холст, то получится, что края порезов будут похожи на рубцы. Тогда Богословский искусно утончил прежний холст и только после этого уже наклеил на новый, а края порезов подтянул так близко, что оставались только небольшие белые полосы левкаса. Репину дали телеграмму: "Все подготовлено, приезжайте исправлять". Наконец Репин приезжает. <...> Я с большой тревогой ждал момента, когда Репин увидит искалеченную картину. Ведь любимое детище! А Репин подошел и... будто ничего. Постоял одну минуту молча, посмотрел. Ни один мускул в его лице не дрогнул.

— Ну, что ж... Это не велика беда. Я думал, что картина испорчена безнадежно. А это легко заделать.

Краски свои он привез с собой. Он быстро переоделся и принялся за работу. Сначала он исправил порезы. Вот прямо на моих глазах, разом, белые полосы исчезли, и картина стала прежней. Он работал очень быстро. Потом отошел, долго смотрел на картину и, снова подойдя, вдруг начал переписывать всю голову Ивана Грозного. Мы переполошились. <...> Репин быстро переписал голову Ивана и сейчас же уехал на вокзал. Он спешил домой, в Куоккалу, к очередной работе. К концу дня приходит Грабарь, мы говорим ему: "Был Репин, исправил картину". Грабарь очень заволновался, поспешил к картине.

– На чем, — спрашивает, — Репин писал? На скипидаре или на керосине?

– На керосине.

Грабарь потребовал сейчас же вату, керосин и всё, что сделал Репин, смыл начисто...

– Голова лиловая, она не в тоне картины. Масляные краски через год, через два изменятся... Исправить надо красками акварельными.

И Грабарь сам исправил только места порезов, — оставив голову Ивана так, как она была написана самим Репиным в 1884 году.

Через несколько месяцев Репин приехал в галерею, долго стоял перед своей картиной, повешенной на старом месте, и не сказал ни слова. На картине ни порезы не заметны, ни ис-

правления. От печального случая не осталось никаких следов». (Там же. С. 130–132).

Покушение на картину Репина вызвало в обществе огромный резонанс. Газеты в подробностях описывали это событие, публиковали письма и материалы с выражением сочувствия Репину. На фоне большинства подобных публикаций статья Волошина «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина» звучала диссонансом, однако появление ее не вызвало печатных протестов; напротив, Сергей Глаголь в статье «В дебрях мудрствования» отмечал: «Из всего написанного по поводу сумасшедшей выходки Балашова <...> самое интересное принадлежит, конечно, перу Макса Волошина. Макс Волошин — умный и осторожный человек. Он прекрасно понимает всю щекотливость и остроту вопроса, которого касается, и все же, несмотря на все оговорки, он вынужден очень определенно сказать, что этот сумасшедший поступок, будто бы, и есть то самое отношение к картине, которого и добивался Репин <...> вот вам "пароксизм жалости", быть может, чрезмерный, болезненно-истеричный, но по существу все-таки совершенно однородный с тою жалостью, которую и хотел вызвать в зрителе Репин» (Столичная Молва. 1913. № 287. 21 янв.). Развивая мысли Волошина, в том же «Утре России», где накануне появилась его статья, выступил Т. Ардов, признавшийся, что почувствовал бы «гораздо большую боль и грусть, если бы кто-нибудь изрезал ножом маленький пейзажик Левитана или врубелевского "Демона", или даже мусатовский "Реквием"»; назвав пострадавшее полотно «ужасающей картиной, на которой глаза светятся, как электрические фонари, и кровь — натуральнее, чем в мясной лавке», критик заключал: «...судьба привела <...> безумца, с ослабленными задерживающими центрами, и он ничтоже сумняшеся кидается на картину с ножом, как бы говоря: "Обратите же внимание, господа, посмотрите, чему вы поклонялись до сих пор. Я, простой богомаз, и то понимаю, что это ужасно!.."» (*Ардов Т.* Каждому свое // Утро России. 1913. № 17. 20 янв. С. 2).

Почти месяц спустя, однако, выступление Волошина (12 февр.) с докладом «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» в большой аудитории Политехнического музея в Москве на диспуте, устроенном обществом художников-авангардистов «Бубновый Валет», вызвало множество гневных про-

тестов, перешедших в широкомасштабную печатную кампанию, направленную в защиту Репина от критических выпадов Волошина, художников «Бубнового Валета» и футуристов (прежде всего Д.Д. Бурлюка, выступавшего на диспуте; см.: *Бурлюк М.Н.* Первые книги и лекции футуристов (1909–1913): Запись Д.Д. Бурлюка // Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Публ., предисл. и примеч. Н.А. Зубковой. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 281–283). Общую тональность журналистских репортажей выразительно передает анонимная статья «Не по разуму», опубликованная на следующий день после диспута газетой «Театр» (1913. № 1237. 13 февр. С. 9–10):

«Г. Волошин не постеснялся присутствия на лекции маститого художника И.Е. Репина, которому “бубновые валеты” не прислали даже пригласительного билета и который в компании художников примостился где-то на самом верху амфитеатра.

Он бросил г. Репину в лицо обвинение, что этой ужасной картиной в течение 28 лет он причинял русскому обществу исключительно громадный вред.

Здесь престарелый, взволнованный художник не удержался и воскликнул на всю аудиторию:

— Ах, как глупо!..

По утверждению референта, не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым.

Балашов жертва преступной картины. В древних Афинах Репина бы судили.

И.Е. Репин отвечал чуть ли не со слезами:

— Я затратил на эту картину столько сил... Изобразил на ней пробудившуюся любовь Грозного отца к убитому сыну...

Публика громом аплодисментов встретила и проводила И.Е. Репина. Ораторские выступления “бубновых валетов” был сплошной ор.

Бурлюкам и им подобным неистово свистали и шикали, но, впрочем, и у них нашлись свои поклонники».

Более спокойным по тону и подробным по характеру освещения дискуссии был отчет Е.Л. Янтарева (за подписью: Е. Я.) «И.Е. Репин на диспуте “Бубновых Валетов”» (Голос Москвы. 1913. № 36. 13 февр. С. 2):

«Максимилиан Волошин начал свой доклад с предложения спокойно обсудить инцидент с картиной Репина, ибо время для этого настало: реставрация картины лишила событие

ореола безвозвратности, и должно обсудить его, как психологический эпизод. <...>

И вот впечатление доклада: когда появился на экране портрет Репина, громовые аплодисменты прервали лекцию и не смолкали в течение нескольких минут.

После перерыва, совершенно неожиданно, выступил сам И.Е. Репин.

Он не пожелал взойти на кафедру и говорил с места.

Совершенно переполненная аудитория вся встала на скамьи и встретила маститого художника неслыханной овацией.

— Я не жалею, что приехал сюда, — я внимательно прослушал доклад и могу сказать, что автор человек образованный и много знает. Но все-таки он говорит вздор. Это — чушь, что мысль о картине зародилась у меня на представлении "Риголетто", что картина моя — оперная.

А обмороки и истерики от моей картины — тенденциозный вздор.

Моя картина написана двадцать восемь лет назад, и за этот долгий срок я не перестаю получать тысячи восторженных писем о ней. Мне часто приходилось бывать за границей, и все художники, с которыми я знакомился, выражали мне свой восторг.

— Я не стремлюсь к самовосхвалению, я защищаюсь фактами.

— В моей картине — не внешний ужас главное. Здесь безмерная любовь отца к сыну, сын, умирая, утешает отца.

Иоанн почувствовал, что убил свой род, что с его сыном может погибнуть царство.

— Я вижу здесь беспримерное зрелище. Русские люди хотят довершить дело глупца, который даже неспособен сойти с ума, потому что ума у него нет. Вы посмотрите на Балашова, ведь это же кретин, идиот! И этого человека выдают за жертву!»

После заявления Репина о том, что Балашов действовал по наущению, «поднялся неожиданный шум. Буря восторженных оваций заглушила немногие протестующие свистки».

Ход последующих событий в аудитории Политехнического музея наиболее внятно и развернуто изложен в «Русских Ведомостях» (1913. № 36. 13 февр. С. 4) в анонимном репортаже «Диспут о картине Репина»: «...в защиту картины поднялся художник Щербиновский, ученик Репина. Он указал, что крити-

ка произведений живописи обычно основывается на личных вкусах, и спорить о картинах всегда трудно. Оппонент объехал всю Европу и пришел к заключению, что едва ли какой художник на Западе владеет так рисунком, как Репин. Анатомически же разбирать картину нелепо, так как картина есть произведение единое и должна обсуждаться во всей совокупности.

Далее выступил представитель “крайней левой”, апологет кубизма, г. Бурлюк. Речь его была настолько несвязна, что не поддается передаче. Всё время она прерывалась раскатами бурного смеха, — например, когда г. Бурлюк утверждал, что картина “хотела” погибнуть под ножом и т. д.

Во время речи Бурлюка И.Е. Репин поднялся и направился к выходу. Заметив это, публика снова устроила художнику вторичную овацию. Г. Бурлюк сел, не докончив своей речи. Затем говорил г. Чулков и др.; смысл их речей был тот, что картины Репина — уже история, но в свое время они сказали новое слово.

Г. Бурлюк попробовал говорить вторично, заявив, что ему помешало докончить первую речь какое-то “зрительное впечатление”. И вторая речь сопровождалась возгласами и смехом. Когда оратор, говоря о своем пребывании во Франции, заявил, что новые течения и там не в авантаже, а в салонах всё пестрят картины, написанные в старой манере, и он не мог в них высидеть и получаса, кто-то из публики крикнул: “Надо полечиться!”. Г. Бурлюк довольно удачно отпарировал: “Надо поездить и поучиться, а не говорить зря”, за что был награжден аплодисментами. Далее оратор утверждал, что Репин — “тепличное растение в участке российской действительности 70-х гг.” и тому подобные странные фразы; закончил же с пафосом словами о вечном искусстве, божественном огне и сердце живописца, представляющем прекрасный треножник. Взрывы смеха и аплодисменты сторонников проводили оратора.

В заключение г. Волошин отвечал оппонентам».

В последующие дни накал страстей, вызванных докладом Волошина и прениями по нему, заметно усилился; особенно активно выступали в защиту Репина московские газеты «Русское Слово» и «Раннее Утро». Последняя опубликовала письмо в редакцию под заглавием «Репин и геростратики» (1913. № 37. 14 февр. С. 4), автор которого, поэт Д.М. Ратгауз, гневно восклицал: «...мы призываем к протесту, к презрению этих озлобленных комаров искусства всеми здравомыслящими и чуткими

людьми. <...> Хвала гордости нашей Илье Репину! Стыд и позор нам, допускающим озлобленных геростратиков совершать их грязную вакханалию!». Выступления критиков репинской картины были расценены как «пляска дикарей» (именно так озаглавил свою статью журналист Д.С. Соколов, писавший под псевдонимом «Мимоза»):

«Волошин говорил немало нелепостей, но его слушали и не прерывали.

Но как только он начал намеренно *оскорблять* почтенного художника, тут вступилась публика.

Публика яростно протестовала против оскорблений и измывательств, которым подвергнулся маститый художник.

Но, впрочем, ослиным хвостам и бубновым валетам, повидимому, очень нравятся кошачьи серенады.

Клоунствующий Бурлюк выскочил на кафедру с лорнеткой на носу и продолжал измывательства над публикой и здравым смыслом» (Театр. 1913. № 1239, 15 февр. С. 5–6).

Художник П. Ведяпин опубликовал воззвание: «Гг. Волошины и Бурлюки, вы говорите, что место для картины “Иоанн Грозный” в паноптикуме? Спасибо за адрес, но я, вместо картины Репина, посадил бы ваши произведения туда. Как реагировать на издевательство над Репиным? Полнейшее презрение. Бойкот выставок, а нашему гениальному И.Е. Репину слава, слава и слава на многие годы!» (Раннее Утро. 1913. № 40, 17 февр. С. 6).

На фоне этих и других печатных откликов на диспут, выдержанных в том же стиле, сравнительно спокойной была реакция самого Репина. В интервью, которое дал художник по возвращении из Москвы, где он закончил реставрацию картины, сообщается:

«Репин с необыкновенной объективностью и с истинным величием передает впечатления о своих “противниках”, поведение и речи которых вызывают нескончаемые протесты.

— М. В<олоши>на я слушал, — говорит И. Е., — с большим интересом: видно все-таки, — человек начитанный, коечто знает, хотя он и предлагал мою картину уничтожить или же сдать в какой-нибудь музей Гревен, или “Ужасов”. Это характеризует его отношение к искусству, но его можно было еще понимать», — в отличие от Бурлюка, чьи доводы Репин воспринимать отказывается (*С.* У Репина // Биржевые Ведомости. Веч. вып. 1913. № 18411. 21 февр. С. 6).

Впрочем, и выступление Репина на диспуте «Бубнового Валета» не вызвало у журналистской братии однозначно положительного отклика. Одни считали неприемлемым самое появление художника в этом сообществе: «...имел ли право зрячий Репин принимать активное участие в диспуте волошиноватых Бурлюков и бурлюлюкающих Волошиных? Нет, нет и нет! Есть места, куда порядочным людям не следует ходить» (Эр <Г.М. Редер>. Отголоски дня // Московский Листок. 1913. № 38, 15 февр. С. 3); другие находили его ответное выступление неудачным: «Старый Лир собрался говорить над трупом Корделии. Человек колоссального вдохновения выступил против тех, кто вздумал играть плодами его творчества, создавать вокруг себя шумиху геростратиков. <...> Было жаль, бесконечно жаль этих седин, этой неподдельной славы, неожиданно начавшей считаться с Бурлюком и Волошиным. <...> Испепелить своих противников он не мог; вся сила его таланта и темперамента направлена ведь в сторону живописи, а не в сторону мощного красноречия. Взволнованный и потрясенный, он говорил даже плохо, — упоминал, что предыдущий оратор "порет чушь", повторял уже высказанное им раньше предположение, что Балашов не сумасшедший, а сознательно действовавший наемник какой-то враждебной ему, Репину, партии художников» (*Лопатин Н.* Московские письма. I. Трагическая клоунада // День. 1913. № 45, 16 февр. С. 3).

На третий день после выступления в Политехническом музее Волошин решил отреагировать на поток печатных высказываний по своему адресу. 16 февраля в газете «Утро России» (№ 39. С. 4) было опубликовано его «Письмо в редакцию», в котором предпринималась попытка довести до читателя подлинное содержание происшедшего:

М. г., г-н редактор!

Не откажитесь дать место нескольким словам ответа на тот поход, который организован против меня на страницах «Русского Слова» за мою лекцию «О художественной ценности пострадавшей картины Репина».

Выступая в аудитории Политехнического музея, я объяснил своим слушателям, почему обвинение г. Репина, кинутое представителям нового искусства в том, что они *подкупили* Балашова, требует немедленного ответа, и почему я счел нужным выступить вместе с «Бубновыми Валетами».

Перед началом лекции, узнав, что Репин находится в зале, я счел своим долгом представиться ему, поблагодарить за то, что он сделал мне честь прийти лично выслушать мои обвинения против его картины и предупредить, что они будут корректны, но жестоки.

Значения репинского искусства в истории русской живописи я не касался совершенно и говорил только против картины «Иоанн Грозный и его сын», которую считаю произведением художественно слабым и вредным.

Впрочем, моя основная точка зрения известна читателям «Утра России» по моему фельетону «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина».

В лекции она была развита, обоснована и логически доказана.

Надеюсь, что сторонники г. Репина, покрывающие десятками подписей протесты против моего *«поступка»,* не ограничатся лирическими восклицаниями и личными, на мой счет, инсинуациями.

Все они, конечно, присутствовали на моей лекции и слышали всё мною сказанное. Я жду от них ответа на мои обвинения, обращенные против картины Репина, — по существу: того ответа, которого я еще не получил ни от самого художника, ни от защитников его, — на вопрос *о роли ужасного* в искусстве.

Максимилиан Волошин.

Переломить ситуацию в свою пользу этим «письмом в редакцию» Волошину не удалось: еще несколько дней продолжались публикации писем протеста с десятками подписей под каждым, обнародовались личные выпады против него — такие, например, как эпиграмма Р.А. Менделевича (МГ. 1913. № 238. 18 февр. С. 4; подпись: Р. Меч):

М. Волошину

Называет себя он поэтом,
И, — «занозистых» автор стихов, -
Щеголяет в рубашке он летом,
И босой, — «по примеру богов»
Говорят, он — из секты «эстетов»

И волос не стрижет он к тому ж...
Но зачем же «бубновых валетов»
Выше Репина ставит сей муж?
Но «валетным» служа идеалам,
О рекламе мечты он таит:
Он себя «обессмертил» скандалом
И отныне он стал «знаменит»!

В откликах, претендовавших на объективность изложения, не раз указывалось на несвоевременность критического анализа, предпринятого Волошиным, и на изначально запрограммированную одиозность его выступления под эгидой «Бубнового Валета» — объединения, эпатировавшего публику с традиционными эстетическими пристрастиями: «Доклад г. Волошина был рассчитан именно на скандал: об этом красноречиво говорила уже «сенсационность» его тезисов. В погоне именно за успехом скандала забыли о такте, о моральном приличии — о том, что нельзя чинить расправу над творением художника по поводу такого постигшего его несчастия. Возможна самая суровая эстетическая критика пострадавшей репинской картины, но для нее должны быть выбраны другое время, другая форма и другая обстановка. Помимо соображений приличия и такта, разве может произвести впечатление художественная проповедь, если за нею так отчетливо видна спекуляция на сенсацию?» (*Ю. Д.* Торгующие в храме // Рампа и Жизнь. 1913. № 7. 17 февр. С. 14). Та же точка зрения в том же журнале была высказана повторно: «Доклад <...> Волошина (которого я не слыхал и не могу потому оценивать по существу), бестактный по несвоевременности обсуждения избранной темы, бил на скандал самыми тезисами, и публика шла на него, как на скандал и ради скандала» (*М. Ю.* На диспуте «Бубнового Валета» // Рампа и Жизнь. 1913. № 9. 3 марта. С. 7).

В статье Н. Лаврского «И.Е. Репин и его критики» Волошин (аттестованный как «прекрасный знаток и ценитель искусства») был объединен с А.Н. Бенуа, Я.А. Тугендхольдом и И.Э. Грабарем в ряд критиков, переоценивающих значение творчества Репина: «Кто прав? Ответ даст беспристрастное время» (Приазовский Край. 1913. № 49. 21 февр. С. 3). Наконец, в дружественном Волошину модернистском журнале «Аполлон» ситуацию осветил Я.А. Тугендхольд в обзоре «Московские выставки»: «Пра-

вильный (как бы мы ни смотрели на его своевременность) отпор, данный М. Волошиным Репину, трижды обвинившему молодежь в подкупе Балашова, вызвал со стороны московской прессы преувеличенно яростные нападки против “Бубнового Валета”, под флагом которого выступил Волошин... Я говорю — правильный, потому что дело шло не только о протесте против обилия крови в Репинской картине <...>, но и о протесте против тех “кулачных приговоров” (по выражению Александра Иванова), которыми Репин всегда расправлялся с инакомыслящими художниками. Впрочем, “кулачные приговоры” и однобокие оценки — наш общерусский грех, и М. Волошин остроумно сблизил в этом смысле Репина с... г. Бурлюком» (Аполлон. 1913. № 3. С. 56).

В отличие от публичного выступления Волошина на диспуте «Бубнового Валета», выход в свет его книги «О Репине» многочисленных откликов не вызвал, появившиеся же в печати рецензии несли на себе явный отсвет беспрецедентной газетной кампании. Цель книги, по убеждению одного из рецензентов, «двоякая: зачеркнуть Репина и проторить дорогу “кубизму” <...> печальный случай с картиной послужил для определенной группы лиц, причастных к “новому” искусству, сигналом к походу против искусства “старого”. <...> Картина Репина была сведена к странице лубочного уголовного романа, к хитро рассчитанному нездоровому эффекту, к “наркотике ужаса”» (Вестник Европы. 1913. № 8. С. 422. Подпись: Н. А.). Другой рецензент, А.А. Горнфельд, заявлял, что «обвинительные аргументы г. Волошина отвергают всякую возможность спора по существу», что в его книге царит «сумбур понятий»: «Что же дает право г. Волошину на его нелепости? Не тот ли высокий такт, с которым он, смешав критику с публицистикой, счел уместным в течение ряда лет молчать о вреде картины Репина, несмотря на “обмороки и истерики, ею вызываемые”, и закричать о нем через несколько дней после того, как картину пропорола рука сумасшедшего?» (Русское Богатство. 1913. № 4. С. 375, 377; без подписи, авторство установлено по Книге гонораров «Русского Богатства» за 1913 г.: РНБ, ф. 211, ед. хр. 1272, л. 5). А.Б. Дерман заявил: «Это — одна из самых некультурных книг нашего времени, и ее некультурность усугубляется тем, что автор ее и пишет-то, как будто, во имя культурности, очищая искусство от грубых, тенденциозных примесей, от натура-

лизма, выдающего себя за реализм, и т. д. <...> как явление момента — это грубая выходка самодовольного верхогляда, не брезгающего никакими натяжками, впадающего в манию величия <...>, становящегося в позу защитника искусства» (Заветы. 1913. № 4. Отд. II. С. 194). Такой приговор Дермана обусловлен тем, что Волошин, по его убеждению, не способен оценить значимости Репина и его картины в истории русской живописи, в формировании эстетических вкусов общества: «Он не понимает, что искусство, которое хоть когда бы то ни было удовлетворяло эстетический голод, — есть уже история, покушение на которую — есть варварство и вандализм. <...> И только не чувствующий аромата истории, непрерывности, эволюции искусства, только некультурный бубновый валет искусства может неуважительно третировать творчество, бывшее в громадной стране кульминационной точкой живописи!» (Там же. С. 197).

ПРЕДИСЛОВИЕ

[1] *На другой день ∾ Репин обвинил ∾ сознательным убеждением.* — Имеется в виду «Слово к печати» Репина, обнародованное в московской газете «Русское Слово» (1913. № 15. 18 янв. С. 2; рубрика «Порча картины И.Е. Репина “Иван Грозный и сын его Иван”»). Художником было высказано предположение, что за актом Балашова стоят «новаторы искусства», стремящиеся дискредитировать искусство «классическое и академическое» (Труды и дни. С. 311). Такое обвинение прозвучало и в выступлении Репина на диспуте «Бубнового Валета». Е.Л. Янтарев в своем репортаже приводит его слова: «Я утверждаю, что Балашов — орудие в руках партии, что поступок его — результат заговора!» (*Е. Я.* И.Е. Репин на диспуте «Бубновых Валетов» // Голос Москвы. 1913. № 36. 13 февр. С. 2). Другой обозреватель назвал это репинское заявление об инициаторах поступка Балашова «необдуманным, вырвавшимся в пылу раздражения словом» (*Чужой* <Н.Е. Эфрос>. «Долой Репина!» // Речь. 1913. № 46. 16 февр. С. 4). В рубрике «Выставки и художественные дела» А.А. Ростиславов писал по тому же поводу: «Впрочем, главный виновник всей этой глупейшей газетной шумихи — сам Репин, заявивший сейчас же после катастрофы какому-то интервьюеру, что ответственны перед Россией за покушение Балашова — “художники-мо-

дернисты, не уважающие старого искусства..." Это уже чисто по-репински — и неумно и грубо!» (Аполлон. 1913. № 2. С. 61).

[2] *Я счел ∼ под знаком «Бубнового Валета» ∼ являлся его толкователем.* — Волошин опубликовал отзыв о выставке «Бубновый Валет», устроенной в Москве в декабре 1910 («Бубновый Валет» // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 10), в 1912 выступал на диспутах «Бубнового Валета» в Политехническом музее — 12 февр. (в качестве оппонента) и 25 февр. (с докладом «Сезанн, Ван Гог и Гоген как провозвестники кубизма»).

[3] *Узнав ∼ что Репин находится в аудитории, я счел своим долгом ∼ предупредить, что они* <обвинения> *будут жестоки, но корректны.* — Ср. изложение этого эпизода в анонимном газетном репортаже («Бубновые Валеты» // Русское Слово. 1913. № 36. 13 февр. С. 5):

«Перед открытием заседания к И.Е. Репину подошел докладчик М.А. Волошин и, немного замявшись, сказал:

— Если не ошибаюсь, И.Е. Репин? Должен вас предупредить, что я в своем докладе резко нападаю на вашу картину с чисто художественной точки зрения. Я счастлив, что вы присутствуете на собрании и услышите мой доклад лично, а не узнаете о нем из газет. Я просил устроителей послать вам почетный билет.

— Благодарю вас, я бы его не принял, — ответил И. Е.».

О СМЫСЛЕ КАТАСТРОФЫ, ПОСТИГШЕЙ КАРТИНУ РЕПИНА

[1] *...казнь Марии Антуанетты...* — Эта французская королева была осуждена Конвентом и гильотинирована (15 окт. 1793).

[2] *...птицы прилетали клевать плоды на картине Парразия...* — Согласно рассказу о состязании между древнегреческими живописцами второй половины V — начала IV в. до н. э. Паррасием и Зевксисом, последний для этого состязания написал кисть винограда с таким совершенством, что к ней слетались птицы, принимая ее за настоящую; Паррасий же ввел в заблуждение Зевксиса превосходно написанной занавеской, которая показалась тому действительною.

[3] *...посетители картины Сухоровского «Нана» ∼ действительно ли она нарисована.* — М.Г. Сухоровский был известен изображениями нагих красавиц, экспонировавшимися при осо-

бом освещении с добавлением реальных аксессуаров («Нана», «Мария Магдалина» и др.). Ср. запись в дневнике А.В. Жиркевича от 10 дек. 1887: «Репин говорил, что по петербургским выставкам судить об искусстве нельзя: масса картин, производящих у нас фурор, в Париже не обратит на себя даже внимания, как и было с “Нана” Сухоровского» (Художественное наследство: Репин. М.; Л.: Искусство, 1949. Т. II. С. 122).

[4] *Вся история этой картины ~ слова Великого князя Владимира ~ эту страшную картину»...* — Сведения об этом восходят к интервью, которое дал Репин после повреждения картины: «В 1885 году она была выставлена у передвижников в Петербурге и имела громадный успех. Затем ее перевезли в Москву. Здесь то же самое. Но у нас были враги. Эти враги нашли, что картина может влиять на умы и вызвать толки. Обратились к Победоносцеву, и, наконец, последовал приказ не пускать ее в провинцию. Администрация переусердствовала, и ее вообще убрали. Она хранилась полтора года где-то в подвале у Третьякова. Ее показывали, как тайну. Люди ее смотрели, словно чрезвычайное преступление.

В 1888 году я получил заказ от тогдашнего министра Императорского Двора Воронцова-Дашкова написать картину: “Прием волостных старшин Императором Александром III”.

Тогда, наконец, по докладу художника Боголюбова, пользовавшегося особенным расположением Александра III и путешествовавшего с ним по европейским музеям, Император Александр III разрешил вновь ее выставить, и она перешла в Третьяковскую галерею. <...>

Я помню, как Великий Князь Владимир Александрович посетил выставку и, подходя к ней с Великой Княгиней, сказал ей:

— Не пугайтесь, подготовьтесь, сейчас вы увидите эту страшную картину» (Беседа с И.Е. Репиным (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // Русское Слово. 1913. № 14. 17 янв. С. 2).

[5] *...«Красный смех» Леонида Андреева.* — Ср. анализ повести Л.Н. Андреева «Красный смех» (1904) в лекции Волошина «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (1913): Из лит. наследия-2. С. 72–75.

[6] *...кровь 1881 года потрясла Репина...* — Подразумевается убийство императора Александра II агентами «Народной Воли» 1 марта 1881 г. На связь между этим событием и замыслом кар-

тины указал сам Репин в цитированном выше интервью: «Как я создавал эту картину? Я всегда любил музыку. Если мне подолгу не приходилось слушать ее, я тосковал. Как-то в Москве в 1881 году, в один из вечеров, я слышал здесь новую вещь Римского-Корсакова — "Месть". Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иоанне. Это было в 1881 году... Кровавое событие 1-го марта всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год».

[7] *...он* <Репин> *путешествовал со Стасовым ∾ поражало обилие крови в живописи.* — В ходе этого путешествия по Германии, Нидерландам, Бельгии, Франции, Испании, Италии и Баварии Репин и В.В. Стасов посетили 20 городов. См.: *Зильберштейн И.С.* Путешествие И.Е. Репина и В.В. Стасова по Западной Европе в 1883 году // Художественное наследство: Репин. 1948. Т. I. С. 429–524. Приводя в этой работе фразу Репина, переданную в цитированном интервью в «Русском Слове»: «Когда я ездил в 1883 г. со Стасовым по Европе, я поражался обилию крови в живописи», — И.С. Зильберштейн добавляет: «Трудно сказать, какие именно художественные произведения подобного рода Репин имел в виду; быть может, ему припомнились картины Жана Жерома, в которых с излишним натурализмом были изображены казни на Востоке; быть может — батальные панорамы, которые в большом количестве демонстрировались в Европе в 1883 г. С точностью можно указать лишь на то, что картины с "обилием крови" были показаны, в частности, и на Международной выставке в Мюнхене, которую осматривал Репин» (С. 521).

[8] *газеты сообщают об Абраме Балашове ∾ человек культуры, а не цивилизации).* — Приводимые сведения сообщены в разделе «Преступник» под общей рубрикой «Порча картины И.Е. Репина "Иван Грозный и сын его Иван"» (Русское Слово. 1913. № 14. 17 янв. С. 2): А.А. Балашов происходит «из московской старообрядческой семьи», «по профессии торговец старинными священными книгами и иконами»; «поступил в Солодниковское 6-классное училище, но курса его не окончил»; «Внешне Балашов производит хорошее впечатление. Он высок, мускулист, довольно красив».

[9] *«Понимание есть отблеск творения».* — Слова мастера Януса, героя драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (ч. III. § 1). Ср. в переводе Волошина: Из лит. наследия-3. С. 85.

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ ПОСТРАДАВШЕЙ КАРТИНЫ РЕПИНА

[1] *...при исчезновении Джоконды...* — Картина Леонардо да Винчи «Джоконда» (портрет Моны Лизы; ок. 1503) была похищена из Лувра 21 авг. 1911; в декабре 1913 найдена во Флоренции, после краткосрочного пребывания в Риме и Милане возвращена в Париж.

[2] *...заявление художника Рериха: «Даже не верится ∾ народного осуждения».* — Неточная и сокращенная цитата; текст опубликован (с обозначением автора: академик Н.К. Рерих) под рубрикой «Мнения художников» в газете «Русское Слово» (1913. № 14. 17 янв. С. 2).

[3] *Напомню его* [Репина] *собственные слова...* — Далее цитируются фрагменты «Слова к печати» Репина (см. о нем на с. 550 наст. тома, в примеч. 1 к «Предисловию»).

[4] *По другой газетной версии...* — Имеется в виду «Беседа с И.Е. Репиным», опубликованная в московской газете «Утро России» (1913. № 15. 18 янв. С. 2):

«То, что теперь происходит, я охарактеризовал бы словами Щедрина: "чумазый идет", идет варвар, у которого нет ни Бога, ни религии, ни совести, который будет разрушать на своем пути картины, статуи и другие драгоценные произведения искусства. Повторяется та картина, которую мы уже знаем из истории, когда на смену языческому миру пришел мир христианский. Он разрушил все те произведения искусства, которые остались от языческого мира, изорвал прекрасные картины, сломал статуи.

Что мы видим в искусстве теперь? Бездарные художники, не имеющие ни таланта, ни способности для того, чтобы выдвинуться в ряды знаменитых художников, поднимают бунт против всего искусства и ведут за собою невежественные толпы».

[5] *...«это один из результатов ∾ искусства старого».* — Фрагмент из цитированной выше (примеч. 4) «Беседы с И.Е. Репиным». Ср. сообщение в «Русском Слове» (1913. № 15. 18 янв. С. 2): «Коснувшись больного места, — порчи картины и личности преступника, — И.Е. сначала погорячился и сказал, что не верит в

болезнь Балашова. — Здесь был злой умысел, — говорит И.Е., — чье-то постороннее влияние».

[6] *«Посредственная картинка Милле ∾ каменным бабам»...* — Подборка цитат из статьи «По адресу "Мира Искусства"», впервые опубликованной в ежемесячном литературном приложении к журналу «Нива» (1899. № 15. 10 апр.). См.: Воспоминания, статьи и письма из заграницы И.Е. Репина / Под ред. Н.Б. Северовой. СПб.: Коммерч. Скоропечатня Евгения Тиле, 1901. С. 260–267.

[7] *«Тайная Вечеря ∾ лиц и фигур».* — Цитата из статьи «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству». (Там же. С. 161).

[8] *«Что Вам сказать ∾ условной до рвоты красотой»...* — Неточные и сокращенные цитаты из писем Репина к В.В. Стасову от 4 июня и 16 сент. 1873 (см.: *Репин И.* Избранные письма.: В 2 т. М.: Искусство, 1969. Т. 1. С. 66, 80, 67). Эти фрагменты приводит Стасов в статье «Илья Ефимович Репин» (1875), см.: *Стасов В.В.* Собр. соч. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1894. Т. II. Отд. II. Стб. 163–164.

[9] *«Я верю только во французов ∾ слабым намеком»...* — Неточные цитаты из писем Репина к Стасову от 20 янв., 12 мая и 8 июля 1874; фрагменты из писем приведены в той же статье критика (*Стасов В.В.* Указ. соч. Стб. 164–166).

[10] *...слова Рериха, теперешнего председателя «Мира Искусства»...* — Н.К. Рёрих был избран председателем художественного объединения «Мир Искусства» в 1910.

[11] *...«Trompe-oeil».*– Этим французским термином обозначается такое изображение предметов на картине, что их можно принять за действительные.

[12] *...«всё преходящее есть только знак», по формуле Гёте.*– Фраза из Мистического хора (Chorus mysticus), завершающего 2-ю часть «Фауста» Гёте: «Alles Vergängliche // Ist nur ein Gleichniß».

[13] *«Вместо точной передачи ∾ на синем эфире».*– Цитируется письмо 520 (по принятой голландской нумерации), обращенное к Теодору Ван Гогу. Ср. в пер. П. Мелковой: *Ван Гог В.* Письма. СПб.: Азбука, 2000. С. 525.

[14] *«Риголетто»* (1851) — опера Д. Верди (либретто Ф. Пиаве по драме В. Гюго «Король забавляется»).

[15] *Профессор Зернов во время своих лекций по анатомии...* — Д.Н. Зернов был профессором Московского университета.

[16] *...вроде Шейлока или для Федора Павловича Карамазова.* — Имеются в виду персонажи комедии У. Шекспира «Венециан-

ский купец» (1596) и романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880).

[17] *...картиной Матиаса Грюнвальда ∾ в Кольмарском музее...* — Речь идет об одной из девяти частей расписанного М. Нитхардтом (Грюнвальдом) Изенхеймского алтаря (1512–1515), экспонируемого в музее Унтерлинден (Кольмар, Франция).

[18] *...Рембрандт в своей «Мясной лавке».* — Вероятно, имеется в виду работа, принадлежащая не Рембрандту, а Ф. Снейдерсу; экспонируется в Эрмитаже (Санкт-Петербург).

[19] *...у американца Торо: «В той стране ∾ тюрьма».* — Текст восходит к памфлету Г.Д. Торо «О гражданском неповиновении» («On Civil Disobedience», 1849). См.: Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 345.

[20] *...Фриних был изгнан из отечества ∾ не мог удержаться от слез.* — О постановке в Афинах (494 до н. э.) трагедии Фриниха «Взятие Милета» вскоре после разрушения персами этого города, союзного афинянам, — сообщается в «Истории» Геродота (Кн. VI, 21): «...афиняне <...>, тяжко скорбя о взятии Милета, выражали свою печаль по-разному. Так, между прочим, Фриних сочинил драму “Взятие Милета”, и когда он поставил ее на сцене, то все зрители залились слезами. Фриних же был присужден к уплате штрафа в 1000 драхм за то, что напомнил о несчастьях близких людей. Кроме того, афиняне постановили, чтобы никто не смел возобновлять постановку этой драмы» (*Геродот.* История в девяти книгах / Пер. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. С. 280).

[21] *Musée Grevin* — галерея восковых фигур, открытая в Париже (1882).

ПСИХОЛОГИЯ ЛЖИ

[1] *...один* [Гоген] *бежал на таитянские острова, а другой* [Ван Гог] *сошел с ума, как ∾ Врубель.* — П. Гоген прибыл на остров Таити в Тихом океане 8 июня 1891; пребывание там описано в автобиографической книге «Ноа Ноа». Психическое заболевание В. Ван Гога явственно обозначилось в декабре 1888, за полтора года до гибели. Симптомы острого психического расстройства М.А. Врубеля впервые проявились в марте 1902, за восемь лет до смерти.

[2] *...на книжку «Du cubisme» ∾ Albert Gleizes и Jean Metzinger...* — Указанная книга А. Глёза и Ж. Метценже, первый опыт обоснования кубизма, была выпущена в Париже (1912), а год спустя вышла в русском переводе: *Глэз А., Меценжэ Ж.* О кубизме. СПб.: Журавль, 1913.

[3] *...«Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».* — Цитата из письма Пушкина к П.А. Вяземскому (вторая половина мая 1826). См.: *Пушкин.* Полн. собр. соч. 1937. Т. 13. С. 278–279.

[4] *...профессора Анатолия Ландцерта.* — Здесь и далее имя Федора Павловича Ландцерта обозначается ошибочно.

[5] *...«Дочь Иаира»...* — Точнее, «Воскрешение дочери Иаира» (1870–1871), картина Репина, написанная в период обучения в Академии художеств; была удостоена большой золотой медали (1872).

[6] *(Русские Ведомости).* — Выше процитирована начальная часть анонимного репортажа «Диспут о картине Репина» (Русские Ведомости. 1913. № 36. 13 февр. С. 4). Далее в нем — изложение речи Репина и других участников дискуссии.

[7] *Другая газета ∾ (Раннее Утро).* — Начальная часть анонимного репортажа «Диспут "бубновых валетов" (Вчера в Политехническом музее)» (Раннее Утро. 1913. № 36. 13 февр. С. 4).

[8] *Честный и прямой Отелло ∾ «словами гнуснейшими».* — См.: У. Шекспир, «Отелло», акт III, сцена 3.

[9] *Услышишь суд ∾ спокоен и угрюм.* — Цитата из сонета Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовию народной...», 1830).

[10] *(«Русское Слово». Сергей Яблоновский).* — Выше приведены фрагменты из статьи С.В. Яблоновского «Отзовитесь!» (Русское Слово. 1913. № 37. 14 февр. С. 2). Позднее в эмиграции он опубликовал в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» (1931. 26 сент.) воспоминания «Проедаем Репина», в которых коснулся цитированной статьи из «Русского Слова»: «...статья вызвала совершенно необыкновенный отклик: со всех сторон России и из-за границы я получил несколько сот писем. Пролился ливень негодования против "бурлюков" и горячего сочувствия художнику. Я собрал эти письма (кажется, их было четыреста тридцать шесть) и, когда Репин приехал вновь в Москву посмотреть на свое выздоровевшее детище, организовал чествование, <...> поднес ему письма и адрес, который был пущен по Москве во многих экземплярах и вернулся покрытый

великим множеством подписей» (*Яблоновский С.* Покушение на «Иоанна Грозного» // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 333). В знак благодарности Репин подарил Яблоновскому этюд к картине «Иван Грозный и сын его Иван».

[11] *«В лапы дикарей ∾ («Театр»).* — Начало статьи журналиста Дмитрия Сергеевича Соколова (подписанной псевдонимом: Мимоза) «Пляска дикарей» (Театр. 1913. № 1239. 15 февр. С. 5–6).

[12] *"...Прошлое тесно. ∾ бросьте с парохода современности Пушкина ∾ и проч."* — Цитируется манифест Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова «Пощечина общественному вкусу» (дек. 1912), опубликованный в одноименном альманахе (вышедшем под девизом: «В защиту Свободного Искусства»).

[13] *(Московский листок).*– Выше дается в сокращенном виде статья журналиста Григория Марковича Редера (за подписью: Эр) «Отголоски дня» (Московский Листок. 1913. № 38. 15 февр. С. 3). Канатчикова дача — обиходное название психиатрической больницы, открытой в 1894 г. в Канатчикове, на юге Москвы.

[14] *«Максимилиан Волошин ∾ (Ран. Утро)».*– См.: Раннее Утро. 1913. № 38. 15 февр. С. 5.

[15] *(Голос Москвы).* — Цитируется фельетон Н. Вильде «Кризис рассудка» (Голос Москвы. 1913. № 40. 17 февр. С. 4.).

[16] *«Г. Волошин всегда ∾ Сергей Яблоновский).* — Цитата из статьи «Отзовитесь!» (см. выше, примеч. 10).

[17] *Газеты пестрят ∾ «Комары искусства» ∾ «Репин виноват».*– Эти заголовки даны в подборке протестов, помещенных под рубрикой «"Комары искусства": И.Е. Репин и "бубновые валеты"» (Раннее Утро. 1913. № 40. 17 февр. С. 6); далее — цитаты из этих выступлений.

[18] *«Маститый старец ∾ Н.В. Глоба...* — Цитируемое в сокращении выступление было помещено не в «Голосе Москвы», а в другой газете (Раннее Утро. 1913. № 38. 15 февр. С. 2) — в рубрике «Издевательство над Репиным. Как должно общество реагировать на выходку "Бубнового Валета": Наша анкета»; в ней были опубликованы также отклики художников В.В. Переплетчикова, А.В. Моравова и академика М.В. Нестерова.

[19] *Наконец всё сливается ∾ оскорбленному Репину.* — Кампания по публикации писем в редакцию с протестом по адресу «гг. Бурлюков и Волошиных» и выражением сочувствия Репину была проведена газетой «Русское Слово» после опубликования статьи

С. Яблоновского «Отзовитесь!» (см. выше, примеч. 10); первые пять писем были напечатаны с предисловием Яблоновского 15 февр. (№ 38. С. 5), последующие публиковались в газете еще пять дней; 20 февр. (№ 42. С. 5) было обнародовано резюме: «Редакция прекращает дальнейшее печатание подписей; письма, продолжающие поступать в большом количестве, будут пересланы И.Е. Репину». Среди этих писем были индивидуальные, но в основном коллективные; наибольшее количество подписей — 136 — имело одно из писем, опубликованных 17 февр. (№ 40. С. 6).

ПРИЛОЖЕНИЕ

[1] *...отрывки из лекции А. Ландцерта ∾ (Напечатана ∾ за 1885 г. ∾ стр. 192 и сл.).* — См. примеч. 4 к разделу «Психология лжи». В Библиотеке Пушкинского Дома (шифр: 1936в/598) хранится оттиск этой статьи («По поводу картины И.Е. Репина: “Иван Грозный и его сын, 16 ноября 1581 года”. Лекция, читанная ученикам Академии Художеств профессором Ф.П. Ландцертом») с дарительной надписью автора А.Ф. Кони и с вклеенным эскизом двух фигур в центре композиции картины Репина (рукописное пояснение Ф.П. Ландцерта: «К сожалению моему, Редакция не нашла возможным поместить этот эскиз»). Ср. дневниковую запись А.В. Жиркевича от 30 сент. 1888, в которой зафиксированы слова Репина о той же картине: «Рассказывал он и о том шуме и переполохе в художественных кругах, какие наделала его картина <...>. В Академии художеств профессор анатомии прочел даже лекцию студентам, доказывая, что картина написана лживо, неправильно, без знакомства с анатомией, что фигура Иоанна будто вросла в землю и т. п. Перед слушателями была даже воспроизведена самая картина с грубым подчеркиванием в ней неправильностей» (Художественное наследство: Репин. Т. II. С. 132).

[2] *Остановившись ∾ подробно на различии «плодотворного» и «транзиторного» момента на основании формул Лессинга...* — В статье Ф.П. Ландцерта цитируется опущенный здесь Волошиным фрагмент из трактата Г.Э. Лессинга «Лаокоон» (гл. III). Ср.: *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е.Н. Эдельсона. М.: Гослитиздат, 1957. С. 90–93.

А.В. Лавров

СУРИКОВ

Впервые опубликовано в полном объеме по подготовленному к печати авторизованному машинописному тексту, хранящемуся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 153), отдельным изданием: *Волошин М.* Суриков / Публ., вступ. статья и примеч. В.Н. Петрова. Л.: Художник РСФСР, 1985. Печатается по этому изданию.

Со значительными сокращениями (с подзаголовком: «Повесть») ранее было напечатано в журнале «Радуга» (1966. № 3. С. 52–94; предисл. и публ. А.В. Ионова).

Материал для монографии о Сурикове Волошин начал собирать в начале 1913; тогда же он встречался с Суриковым и записывал беседы с художником, послужившие основой для статьи «Суриков. (Материалы для биографии)» (Аполлон. 1916. № 6/7. С. 40–63; см. т. 5 наст. изд.). В архиве Волошина сохранились беловая рукопись (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 145), ее первоначальный вариант (там же, ед. хр. 146) и записи бесед с Суриковым (там же, ед. хр. 148).

Монографию о Сурикове заказал Волошину И.Э. Грабарь (редактировавший серию книг «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий», издававшуюся И.Н. Кнебелем); предполагалось, что работа Волошина будет четвертым выпуском этой серии, вслед за книгами С. Яремича о Врубеле, С. Глаголя и И. Грабаря о Левитане, И. Грабаря о Серове. Книгу предполагалось издать в 1914 году. 1 июня 1914 Грабарь писал Волошину: «А я все поджидаю рукопись монографии Сурикова, т<ак> к<ак> лето самое удобное время для печатания, а поздняя осень для выпускания в свет. У меня налажен целый ряд работ, и мне хотелось бы непременно скорее пустить монографию в печать» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 451). Однако летом 1914 Волошин надолго уехал за границу, так и не представив рукопись. Когда Суриков умер (6 марта 1916), монография, задуманная Волошиным, все еще не была закончена; Волошин дописал ее лишь в сентябре 1916. Но ему уже негде было ее напечатать, так как издательство И. Кнебеля, московского негоцианта австрийско-

го происхождения, было разгромлено уличной толпой во время шовинистических черносотенных погромов (см.: Об уничтожении издательства Кнебель // Аполлон. 1915. № 8/9. С. 101).

Монографию «Суриков» Волошин считал «одной из наиболее серьезных и удачных своих работ». (Письмо к В.В. Вересаеву от 12 марта 1922. — Дружба народов. 1983. № 9. С. 215; публ. В. Купченко и А. Маркова).

Ред.

[1] *Театральные мистерии* — средневековые религиозные драмы или народные игрища драматического характера, разыгрываемые церковнослужителями или бродячими актерами. Самые ранние из дошедших до нас мистерий относятся к XI в.

[2] *Гиератическая композиция* — греческое название композиции в произведениях фресковой живописи или в монументальном рельефе на религиозные темы, отличающихся особенной строгостью и торжественностью композиционного строя.

[3] *«Пляски смерти»* — распространенные в живописи и графике позднего Средневековья изображения танца или хоровода, в котором выступают вместе живые и мертвецы. Под тем же названием известны также циклы изображений, в которых отсутствует мотив танца и выступают не отдельные мертвецы, а сама Смерть, представленная в виде скелета и призывающая к себе людей различного возраста и общественного положения, мужчин и женщин, детей и стариков, рыцарей, горожанок, священников, монахов, крестьян, нищих и т. д. Волошин ошибся, относя «Пляски смерти» к XIV в. Наиболее ранние изображения «Плясок смерти» во фресковой живописи Франции и Германии принадлежат первой половине XV в. В графике самыми ранними «Плясками смерти» являются французские гравюры на дереве, выполненные в Париже (1485). Среди более поздних особенно знамениты гравюры на дереве Ганса Гольбейна младшего (1525).

[4] *Солемское аббатство* — аббатство св. Петра в Солеме, монастырь бенедиктинского ордена, основанный в XIII в. Строения аббатства почти полностью перестроены в 1880–1893, однако с сохранением всех особенностей французского зодчества XIII в. В церкви этого аббатства находится ряд выдающихся произведений французской скульптуры Средних веков и Возрож-

дения, в том числе скульптурные группы XIII в. «Положение во гроб Христа» и «Положение во гроб Богоматери», а также группа «Успение Богоматери» и рельеф «Избиение младенцев».

[5] *«Великим веком»* в истории французской культуры принято называть эпоху короля Людовика XIV. Это время расцвета классицизма во французской поэзии и драматургии, в живописи, архитектуре, пластике, в искусстве театра.

[6] *«Веком Разума»,* или, иначе, «веком Просвещения», называют вторую половину XVIII в., время, когда во всей Европе распространились философские идеи французских мыслителей-материалистов, подготовившие Великую Французскую революцию (1789–1794).

[7] *...русские авторы исторических романов ∾ Мережковский и Брюсов.* — Д.С. Мережковский был, в частности, автором трилогии «Христос и Антихрист»: «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1896), «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1901), «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905). В.Я. Брюсову принадлежат исторические романы «Огненный Ангел» (1908) — из эпохи Реформации в Германии — и «Алтарь Победы» (1913) — из времен упадка Римской империи.

[8] *Ермак утонул* не в Иртыше, а в реке Вагай.

[9] *Красноярские остроги* были построены в 1628.

[10] *...в обстоятельном исследовании Оглоблина...* — Речь идет о труде Н.Н. Оглоблина «Красноярский бунт 1695–1698 годов: (Очерк из истории народных движений в Сибири)». Томск: паровая типолит. П.И. Макушина, 1902.

[11] *Дед Александр Степанович...* — Имеется в виду А.С. Суриков.

[12] *Мать же его* [Сурикова] *была из рода Торгошиных...* — П.Ф. Сурикова, урожд. Торгошина.

[13] *...Таня, Фаля и Маша, дочери дяди Степана...* — Т.С., Е.С., М.С. Торгошины и С.Ф. Торгошин.

[14] *Брат, сестра.* — А.И. и Ек.И. Суриковы.

[15] *По высокому месту ∾ похаживает.* — Цитата из «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова (1837).

[16] *Протагонист* — актер в театре Древней Греции, исполнявший центральные роли в спектакле.

[17] *«Современник»* — общественно-политический и литературный журнал, основанный А.С. Пушкиным и выходивший в Петербурге с 1836 по 1866; с 1847 журнал издавали Н.А. Некра-

сов и И.И. Панаев при участии В.Г. Белинского, А.И. Герцена, И.С. Тургенева и др. *«Новоселье»* — литературные альманахи, выпускавшиеся в Петербурге (1833–1834; 1845–1846) книгопродавцем и издателем А.Ф. Смирдиным.

[18] *...Исаакиевский собор открыли ∾ картину Иванова ∾ привезли...* — Собор был освящен в 1858 году, и тогда же была привезена из Рима в Петербург картина А.А. Иванова «Явление Христа народу».

[19] *«Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»* — роман М.Н. Загоскина (1829).

[20] *...изображение иконы Казанского собора работы Шебуева...* — В.К. Шебуев написал для Казанского собора в Петербурге образа «Взятие на небо Богоматери» и «Коронование Богоматери» (в 1807).

[21] И.М. Хозяинов был женат на сестре бабушки В.И. Сурикова.

[22] *У Атаманских...* — Имеется в виду дом двоюродного деда художника полкового атамана А.С. Сурикова.

[23] *«Северное сияние»* — ежемесячный иллюстрированный художественный журнал (1862–1865), издававшийся в Петербурге В.Е. Генкелем.

[24] *«Художественный листок» Тимма...* — литографированный художественный альбом (1851–1862), издававшийся в Петербурге В.Ф. Тиммом.

[25] *...Кузнецов обо мне знает...* — В.И. Суриков был стипендиатом П.И. Кузнецова во время учения в Академии художеств, пользовался всесторонней помощью своего мецената, был близок его семье и особенно его сыновьям Александру и Иннокентию Петровичам.

[26] *За композицию «Пир Валтасара» ∾ воспроизведена в «Иллюстрации».* — «Пир Валтасара» (1874, масло) хранится в Государственном Русском музее. Рисунок Сурикова с эскиза «Пир Валтасара» был гравирован на дереве К. Крыжановским и помещен в журнале «Всемирная иллюстрация» (1875. № 339).

[27] *«Милосердный самаритянин»* (1874, масло) находится в Красноярском краеведческом музее.

[28] *Первая собственная картина ∾ при лунном освещении.* — Картина «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» (1870, масло) находится в Государственном Русском музее.

[29] *В 1875 году он написал «Апостола Павла перед судом Ирода-Антипы» ∾ медаль.* — Эта картина (ее точное название: «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста»; 1875, масло), по-видимому, не сохранилась. Ее воспроизведение см.: Всемирная Иллюстрация. 1876. № 402. Суриков не получил за нее большой золотой медали и, стало быть, права поездки за границу. Впоследствии совет Академии художеств пересмотрел свое решение и в 1876 добился у Министерства Императорского двора права послать Сурикова за границу на два года, однако художник отказался от этой поездки.

[30] *Он ∾ дышал воздухом недавних художественных мятежей.* — Имеется в виду бунт четырнадцати выпускников Академии художеств, отказавшихся в 1863 писать программную работу на заданную тему.

[31] *...верю в Бориса Годунова и Самозванца ∾ про них на Иване Великом написано.* — Под куполом главы колокольни Ивана Великого в Московском Кремле существует надпись о времени постройки и освящения храма.

[32] *Карандашный эскиз (1878)* картины «Утро стрелецкой казни» хранится в Государственной Третьяковской галерее.

[33] *...справляться и с «Diarium» Корба...* — С 11 янв. 1698 по 27 сент. 1699 И.-Г. Корб вел дневник, в котором подробно описан розыск по делу о стрелецком воинстве и казни стрельцов. Под заглавием «Diarium itineris in Moscoviam» («Дневник путешествия в Московию») выпущен в Вене без обозначения года (Vienna: Leopoldi Voight, [1700]). Русский перевод издан в Москве (1866).

[34] *...Суриков женился. Жена его...* — Е.А. Шаре (по матери Свистунова).

[35] Под *новым трагическим узлом* русской истории Волошин подразумевает убийство Александра II 1 марта 1881.

[36] *Писатель Михеев ∾ после целый роман сделал.* — Суриков имеет в виду рассказ В.И. Михеева «Миних» (Артист. 1891. № 17).

[37] *Сына* <Меншикова> *∾ писал ∾ со Шмаровина-сына.* — Моделью здесь послужил Н.Е. Шмаровин, брат организатора московских «Сред» В.Е. Шмаровина.

[38] *...эскизу «Ксении Годуновой».* — Этот эскиз неосуществленной картины «Царевна Ксения Годунова у портрета умершего жениха — королевича» (1881, масло) находится в Государственной Третьяковской галерее.

[39] *...акварельные портреты его дочерей...* — Известна работа «Дети художника» (1883) и два портрета О.В. Суриковой (1881, 1883), хранящиеся в собрании семьи художника, Москва.

[40] *Портрет Н.С. Матвеева* (1881, акварель, сепия) хранится в Государственной Третьяковской галерее. *Портрет И.Е. Крачковского* (1884, масло) хранится в собрании семьи художника, Москва.

[41] *...картина «Римский карнавал».* — Эскиз этой неосуществленной картины (1884, акварель) находится в Государственной Третьяковской галерее.

[42] *...в эскизе 81-го года...* — Первый эскиз к «Боярыне Морозовой», о котором идет речь, хранится в Государственной Третьяковской галерее, там же хранится и эскиз 1884 г.

[43] *В Третьяковке этот этюд, что я с нее* [Е.В. Торгошиной] *написал.* — Имеется в виду этюд «Голова боярыни Морозовой», хранящийся в Государственной Третьяковской галерее.

[44] *...начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал в садике этюд в два часа.* — Речь идет об этюде «Голова боярыни Морозовой» (1886), хранящемся в Государственной Третьяковской галерее.

[45] *Мы на Долгоруковской ∾ жили.* — На этой улице Суриковы жили с 1884 по 1887.

[46] *...церковь ∾ Николы ∾ на Долгоруковской* (1703) сейчас не существует.

[47] *...«Исцеление слепорожденного».* — Эта картина (1888, масло) находится в Красноярской художественной галерее. Была экспонирована на передвижной выставке в 1893.

[48] *Кунгурская летопись* — сибирская летопись XVII в., в которой рассказывается о походе Ермака.

[49] *...в 98 ездил в Швейцарию...* — Суриков ездил в Швейцарию в 1897.

[50] *Первый ∾ эскиз «Стеньки» относится еще к 1893 году.* — Волошин ошибается. Первый эскиз этой картины исполнен в 1887 (акварель, белила) и хранится в Государственной Третьяковской галерее. Эскиз, о котором говорит Волошин (акварель, карандаш), хранится в собрании семьи художника (Москва).

[51] *...Cantabit vacuus coram latrone viator...* — Источник цитаты — «Сатиры» Ювенала, X, 22.

[52] *Масляный эскиз 1900 года*: несколько эскизов (масло) хранится в собрании семьи художника, Москва.

[53] *...на этюде ладьи 1901 года...* — Имеется в виду один из двух этюдов: «Лодка на реке» (масло; находится в Музее изобразительных искусств Татарстана, Казань); «Лодка на реке у высокого берега» (масло; Красноярский краеведческий музей).

[54] *«Посещение царевны»* — картина «Посещение царевной женского монастыря» (1912, масло, Гос. Третьяковская галерея).

[55] *...женский этюд 1892 года.* — «Голова смеющейся девушки», этюд для картины «Взятие снежного городка» (1892, масло) находится в Гос. Третьяковской галерее.

[56] *«Горожанка»* — портрет Александры Ивановны Емельяновой (1902, масло) находится в Гос. Третьяковской галерее.

[57] *...в его этюдах минусинских татарок...* — В 1909 Суриков написал маслом «Минусинских татарок» (собрание В.В. Мешкова, Москва), а также этюд «Сидящие татарки» (масло, Государственный Русский музей) к неосуществленной картине «Ольга встречает тело Игоря».

[58] *Связанный ∾ с передвижниками, он до конца жизни выставлял на их выставках...* — В конце 1907 Суриков вышел из Товарищества передвижных художественных выставок и с 1908 экспонировал свои работы на выставках Союза русских художников.

[59] *...продолжение школы дорафаэлистов...* — Имеется в виду эпоха раннего Возрождения.

[60] *Академия Коларосси* — частная художественная мастерская в Париже, в которой в 1890-е–1900-е годы учились и работали многие русские художники.

[61] *...памятник этот ∾ Опекушин совсем не понял его.* — Речь идет о памятнике Александру III в Москве у храма Христа Спасителя (1912) работы А.М. Опекушина.

[62] *...травли, поднятой в это время против Грабаря из-за перевески картин в Третьяковской галерее.* — В 1914–1915 по инициативе и под руководством И.Э. Грабаря, бывшего тогда попечителем Третьяковской галереи, была проведена полная реэкспозиция всех картин галереи в соответствии с современными научными требованиями. Изменения, которые Грабарь счел нужным внести в прежнюю экспозицию, были восприняты реакционными членами совета Третьяковской галереи как «оскорбление незабвенной памяти» ее основателя. Бульварная московская пресса начала шумную кампанию против действий Грабаря. Письмо В.И. Сурикова в газету «Русские Ведомости» явилось свидетельством той нравственной поддержки, которую оказала

попечителю Третьяковской галереи передовая художественная общественность.

И.Э. Грабарь рассказывает в этой связи: «Одним из самых неудачных в выставочном отношении залов (при старой экспозиции. — *Вс.П.*) был суриковский, где, кроме картин Сурикова, висели еще огромный холст Перова «Никита Пустосвят» и большой «Черный собор <1666 г.>» Милорадовича. «Боярыня Морозова» совершенно пропадала в этом зале, так как от нее нельзя было отойти, а из соседнего репинского зала сквозь узкую дверь была видна только часть картины. Между тем суриковская картина не укладывалась ни на одной другой стене галереи, почему была навсегда пригвождена именно к данной стене. Удалив все картины, кроме суриковских, я пробил на месте двери широкую арку, открыв вид на картину сквозь всю анфиладу зал. Она зажглась всеми своими радужными цветами.

Когда В.И. Суриков пришел в Галерею после новой повески, он, весело балагуря в присутствии собравшихся старейших служащих, отвесил мне земной поклон и со слезами на глазах обратился к нам со словами: "Ведь вот в первый раз вижу свою картину: в квартире, где ее писал, не видал — в двух комнатах через дверь стояла, на выставке не видал — так скверно повесили, — и в галерее раньше не видал, без отхода"» (*Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автомонография. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 260, 261).

Вс.Н. Петров

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

---

* Аннотируются только имена, упоминаемые в основном корпусе публикуемых текстов Волошина.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

В оформлении суперобложки
использована акварель
М. Волошина. 1929 г.

Волошин М.

В68 Собрание сочинений. Т. 3. Лики творчества, кн. первая; О Репине; Суриков / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова при участии Р.П. Хрулевой; Сост. и подготовка текста А.В. Лаврова; Коммент. А.М. Березкина, Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова, В.А. Мильчиной, Вс.Н. Петрова, М.В. Толмачева. – М.: Эллис Лак 2000, 2005. – 608 с.

ISBN 5-902152-27-5 (т. 3)
ISBN 5-902152-05-4

Третий том собрания сочинений М.А. Волошина включает книги критических статей, вышедших в свет при жизни автора («Лики творчества: Книга первая», «О Репине»), а также книгу «Суриков», подготовленную им к печати, но в свое время не опубликованную.

ББК 84(2Рос-Рус)-5

Максимилиан Александрович Волошин

Собрание сочинений
под общей редакцией
В.П. Купченко, А.В. Лаврова,
при участии Р.П. Хрулевой

Том третий

Лики творчества, книга первая
О Репине
Суриков

Редактор
Н.П. Ходюшина

Художественный редактор
В.Н. Сергутин

Корректор
Е.И. Коротаева

Верстка
В.А. Передерий

Подписано в печать 5.05.2005
Формат 84 × 108 1/32. Бумага офсетная
Уч. изд. л. 30,7. Тираж 3000 экз.
Заказ № 190

ЛР № 01716 от 05.05.2000

Издательство «Эллис Лак 2000»
123242, Москва, Красная Пресня, д. 6/2, к. 16
Тел.: 254-74-72. Факс: 254-26-11
E-mail: ellisluck2000@mail.ru

ГУП Московская типография № 2
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
129085, Москва, пр. Мира, 105. Тел.: 682 2491

ISBN 5-902152-27-5

9 785902 152275